المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

منارات ثقافية

أحمد مشاري العدواني

شاعراً ورائداً

حمد الرجيب

تحولات الأمكنة

نسخة مجانية توزع مع العدد 353
من سلسلة «عالم المعرفة»
يوليو 2008

منارات ثقافية

هذا المشروع

يطيب للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يزف إلى قارئ «عالم المعرفة» في عالمنا العربي مشروعا ثقافيا جديدا، يتمثل في هدية ثقافية مجانية تصاحب إصدار «عالم المعرفة» بدءا من العدد ٣٤٩.

يهدف هذا المشروع، الذي نستهله بكتاب «الأدب في الكويت خلال نصف قرن» إلى فتح نافذة يطل منها القارئ العربي على جانب مهم من الإبداع الثقافي في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث برز وعي الإنسان الكويتي منذ بدايات نهضته الحديثة (قبل عقود من بزوغ عصر النفط) بأهمية ثقافته العربية بشقيها التراثي والحديث في تمكين المجتمع الكويتي رغم قلة عدده والوطن الكويتي رغم صغر مساحته، ليس فقط من حث الخطى على طريق التقدم والازدهار الحضاري، بل أيضا بإتاحة الفرصة للكويت لممارسة الدور المرموق الذي اضطلعت به حيال أمتها العربية ومحيطها الإقليمي، وهو الدور الذي كانت له إنعكاسات كثيرة تجيء في صدارتها الجهود الثقافية المبكرة التي أسهمت بها الكويت، ولاتزال، في تنمية الثقافة العربية من خلال توفير خدمة ثقافية رصينة بأسعار رمزية تقع في متناول القارئ العربي.

وتنبع أهمية مشروعنا الثقافي الجديد من أنه يعرِّف المواطن العربي بالنتاج الإبداعي للمثقف والمبدع في الكويت، ليس باعتبار هذا النتاج إبداعا «آخر» أو ثقافة مغايرة، بل بوصفه لونا مختلفا في إطار الثقافة العربية «الواحدة»، وإن تعددت وجوهها، وتباينت رؤاها، تبعا لاختلاف البيئات وتفاعلها مع الزمان والتاريخ.

ونأمل أن يحقق هذا المشروع الثقافي الجديد مزيدا من التقارب والفهم المتبادل بين القارئ العربي في كل مكان، وأشقائه في الكويت، وأن يكون جسرا للتفاعل بين المجتمع الكويتي والمجتمعات العربية، وليس هناك ما هو أقدر من الثقافة على تحقيق هذه المهمة الضرورية والواجبة، من أجل مجتمع عربي أفضل، يتمكن من المضي قدما باتجاه المستقبل، متسلحا بالمعرفة والثقافة والاحترام المتبادل، واليقين بأن الاختلاف والتعدد يمثلان ثراء للأمة العربية وثقافتها، وجسورا تربطها بعالمها وعصرها. ولعل هذا هو الهدف الرئيس من إطلاقنا هذا المشروع الثقافي الذي نأمل أن يحقق ما نصبو إليه، وأن تعم فائدته عالمنا العربي الكبير، وأن يسهم - ولو بقدر ما - في التقدم الحضاري الذي يتطلع إليه الإنسان العربي.

الأمانة العامة للمجلس الوطني

تقديم

يســر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يقدم لقارئ «عالم المعرفة» في العالم العربي هذا الكتاب - الهدية، في إطار مشروعه الثقافي المصاحب لسلسلة عالم المعرفة، الذي يرمي إلى إطلاع القارئ العربي على جانب مهم من الحياة الثقافية وروادها ومبدعيها في الكويت.

والكتاب الذي بين يدي القارئ الآن يجمع بين دفتيه كتيبين كان المجلس الوطني أصدرهما ضمن سلسلة «منارات ثقافية»، وهي ندوات ثقافية تقام ضمن أنشطة مهرجان القرين الثقافي، وتلقي ضوءا تنويريا وتعريفيا على أعلام الثقافة والإبداع في الكويت.

وتتمحور إحدى المنارتين حول الشاعر والمثقف الكويتي أحمد مشاري العدواني الذي تبوأ منصب أول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بينما تبحث المنارة الأخرى في شخصية حمد الرجيب، وهو أحد رواد النهضة الثقافية في الكويت في مطلع دخولها عتبة العصر الحديث في خمسينيات القرن العشرين.

ولعل ما يجمع هذين العلمين المرموقين أنهما كانا شديدي الإيمان بأهمية نشر التنوير الثقافي بين جنبات المجتمع الكويتي والعربي، كما آمنا بدور الثقافة في قيادة المجتمع نحو التقدم والتنمية والازدهار.

فإذا كان الراحل حمد الرجيب أحد بناة المشروع الثقافي الكويتي الذي مازلنا نجني ثماره حتى الآن، فإن الراحل أحمد مشاري العدواني كان واحدا من بين ثلة من المفكرين والمبدعين - أمثال الراحل عبدالعزيز حسين - عكفوا على تعزيز هذا المشروع الثقافي، والانتقال به عبر حدود الكويت صغيرة المساحة وقليلة التعداد، ليصبح رافدا مهما ومحوريا في الجهود الثقافية العربية.

وتتمنى الأمانة العامة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يفتح هذا الكتاب بمنارتيه نافذة جديدة يطل من خلالها المثقف العربي على علمين مهمين للثقافة العربية في الكويت، وأن يطلع القارئ على جانب من حياتهما الإبداعية وتأثيرهما البعيد في مجتمعهما العربي الكبير، وجهودهما الثقافية التي أثرت بقدر واسع في هذا المجتمع، الذي نرجو له مستقبلا زاهرا، ومزيدا من الأمن والاستقرار.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

محتويات الكتاب الأول

الصفحة

محتويات الكتاب الثاني

الصفحة

الكتاب الأول

أحمد مشاري العدواني

(شاعرا ورائدا)

أحمد مشاري العدواني

(شاعرا ورائدا)

المحاضرتان:

د. دلال فيصل الزبن

د. نجمة إدريس

تحرير:

د. خليفة الوقيّان

استهلال

أحمد مشاري العدواني شاعر مجدد، ومفكر مستنير، ومعلم قدير، وقيادي مؤسس، وإنسان نبيل.

فالعدواني الشاعر معروف لدى دارسي الشعر الكويتي بأنه الأسبق تجديدا، وأحسب أن دوره في التجديد يعود إلى أربعينيات القرن العشرين، فقصائده المنشورة في مجلة «البعثة»، خلال تلك الحقبة الزمنية تكشف عن طبيعة تجربته الشعرية المغايرة لتجارب مجايليه.

ولم يتوقف العدواني عن حمل راية التجديد حتى الأيام الأخيرة من حياته. وقد يجوز لنا القول إنه أكثر حداثة من كثيرين ممن ولدوا بعده بنصف قرن، وقد ترك لنا العدواني ثروة شعرية نفيسة يضمها ديواناه «أجنحة العاصفة» و«أوشال».

والعدواني المفكر المستنير بقي مخلصا لقناعاته، شاهرا سيف الكلمة الحرة في سبيل النهوض بمجتمعه المحلي ووطنه العربي، وتخليص أمته من شرور قوى الظلم والاستبداد والتخلف.

ولم يتخل العدواني عن حمل رسالة التنوير، والتبشير بالغد الأخضر على الرغم من كل النكسات والإحباطات التي زعزعت قناعات كثير من المثقفين.

إن الذين لا يعرفون العدواني عن قرب يتصورون أنه منعزل عن إيقاع الحياة اليومي، غارق في تأملاته الفلسفية، بعيد عن مشكلات وطنه، يتملكه الشعور بالغربة الفكرية، وهذا التصور مغلوط، فشاعرنا المجدد يوهمنا - من خلال المراوغة أو التقيّة الفنية - أنه غريب وأنه هجر عالمنا الذي تكتنفه الشرور والآثام،

والحقيقة خلاف ذلك، فهو منغمس في النضال ضد كل الشرور والآثام، والمفاهيم المغلوطة، والممارسات الشاذة التي يرصدها بنظرته الثاقبة، ويعريها بشجاعته المعهودة. وقد أشرت إلى تلك الحقيقة في الدراسة المنشورة في الكتاب التذكاري «أحمد العدواني» الصادر عن رابطة الأدباء، وعنوانها «الثورة في شعر العدواني».

والعدواني المعلم بدأ حياته الوظيفية معلما، وأصبح من بعد مخططا تربويا، وقياديا في مواقع عدة.لكن صفة المعلم لم تفارقه، فهو قطب جاذب للمريدين من أجيال مختلفة، لا يمتلك القدرة على التخلي عنهم، ولا هم قادرون على مفارقة الارتشاف من ينابيع عطائه وحنّوه الأبوي. ويكفي أنه يخاطبهم جميعا بالصفة المحببة «ابني».

ومن أبرز ملامح العدواني المعلم غزارة ثقافته، فهو يجمع ما بين التعمق في التراث العربي الإسلامي، والمواكبة لكل جديد في العلوم المعاصرة.

كما أنه منفتح على كل التيارات، مقدر لكل ذي رأي خياراته وقناعاته، محاور الجميع بموضوعية. ولذلك نجد ضيوف الكويت من المفكرين والأدباء العرب والمستشرقين ذوي المشارب المتباينة يحرصون على زيارته وإدارة حوارات مطولة ومعمقة معه.

أما رواد ديوانيته التي تنعقد مساء يوم الجمعة - ويحضرها شقيقه الطبيب والمثقف الكبير الدكتور عبدالرزاق العدواني - فهم يمثلون أطيافا فكرية متعددة من ليبراليين وإسلاميين، ومن تراثيين ومجددين. وكل هؤلاء وأولئك مقدرون لذلك المعلم غزارة علمه، وسماحة روحه.

والعدواني القيادي في حقل العمل الثقافي مؤسس للصناعات الثقافية الثقيلة التي تنتج - بعد حين - آثارها النافعة للأجيال المتعاقبة، خلافا للأعمال ذات البهـــرجة الإعلامية، والصبغة الاحتفالية، التي تتلاشـــى كالفقاعات بانتهاء مواسمها.

ولم يكن التخطيط المنهجي، والبعد الاستراتيجي للمشروعات الثقافية المهمة التي تبناها مفهومين لدى البسطاء من محرري الصحف والصفحات الفنية ورفاقهـــم من الفنانين، إذ كان اعتقادهم أن المجلس الوطني للثقافة والفنـــون والآداب أنشـــئ ليكـــون بمثابة ديوانية أو مقهـــى ينتقل إليه الفنانـــون، حيـــث لا يخضعـــون لشروط الالتـزام الوظيفـــي، تقديرا من المجلس لظروف عملهم الفنـــي. كما كانت آمال الكثيرين منهم تقـــف عند حدود قيام المجلـــس بتبنـــي مطالبهـــم من جهة تعديل الأجور التي يتقاضونـــها مقابـــل أعمالهـــم الفنيـــة.

وتذهب هذه الطائفـــة من المحـــررين الفنيين والفنانين إلى أن المجلس كان في أساسه لجنةً أمر سمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد رحمه الله (وقد كان وليا للعهد حينئذاك) بتشكيلها لدراسة شكاوى الفنانين، ثم تطورت الفكرة، فكان الاقتراح بإنشاء مجلس يعنى بشؤون الثقافة والفنون والآداب، ولذلك فإن شكاوى الفنانين هي الأولى بالاهتمام، وبخاصة ما يتصل منها بتعديل لائحة الأجور القديمة التي تحكم تعاملهم مع وزارة الإعلام.

ويحكم معاصرتي للمرحلة التأسيسية من حياة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعملي فيه، أكاد أجزم بأنه لو كان على رأس قيادة المجلس في تلك الحقبة قيادي آخر ممن يخضعون للابتزاز، ويخشون الضجيج الصحافي لتغير المسار،

وتقلص الطموح، ولغرق المجلس في شكاوى الفنانين والمحررين الفنيين. ويعود الفضل في عدم الخضوع للابتزاز لقيادة الأستاذ أحمد العدواني ورفيقه الأستاذ عبدالعزيز حسين.

لقد اختار المجلس - بقيادة العدواني - الانطلاق إلى آفاق الثقافة الرحبة، والتخطيط للمشروعات الكبيرة.

ولم يكن ذلك الخيار ليعني إغفال حقوق الفنانين، إذ بدأ المجلس منذ العام الأول لتأسيسه في التفاوض مع وزارة الإعلام لتعديل لائحة الأجور والمكافآت. وكان منحازا لتأييد كل المطالب التي تقدم بها الفنانون، وقد استطاع أن يحقق لهم كل ما تمنوا تحقيقه في هذا المجال. ثم تجاوز تلك الجزئية ومثيلاتها من المطالب التي أريد له أن ينحصر ضمن إطارها، متجها إلى تحقيق الأهداف والطموحات الكبيرة.

والعدواني بحكم تكوينه الثقافي الموسوعي، ورؤيته العلمية للأمور، لا يستطيع أن يقبل بالقشور. فحين كان مسؤولا في وزارة الإعلام اتجه نحو إنشاء المعاهد التي تمد البلاد بالكوادر الفنية، كما كان معنيا بتبني الدولة الإصدارات التي تحتاج إلى الدعم لتصل إلى القراء العرب بأسعار شبه رمزية، وقد تحقق له ما أراد إذ أنشئ المعهد العالي للفنون الموسيقية والمعهد العالي للفنون المسرحية، كما صدرت سلسلة «من المسرح العالمي»، و«مجلة عالم الفكر» وسلسلة «التراث العربي».

وحين تولى قيادة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب كان من الطبيعي أن يتبنى إصدار مطبوعات أخرى تسد فراغا في المكتبة العربية، وكان في مقدمة تلك المطبوعات سلسلة كتب «عالم المعرفة» التي يطبع منها كل شهر ٥٠ ألف نسخة ، ومجلة

«الثقافة العالمية» التي تصل القارئ العربي بما يصدر في الدوريات الأجنبية، وسلسلة «التراث العربي» التي تربط القارئ بتراثه الغني، فضلا عن المطبوعات التي تسجل وقائع الندوات الكبرى التي يقيمها المجلس والمطبوعات الأخرى التي لا تنتمي إلى سلسلة بعينها.

أما مشروعات المجلس الوطني الأخرى، المتصلة بالفنون التشكيلية، والموسيقى، والمسرح، وثقافة الطفل، وتشجيع المؤلف المحلي والتفرغ ودعم الإبداع والأسابيع الثقافية... إلخ، فالحديث عنها أكبر من أن تتسع له هذه العجالة.

ويبقى من بعد أحمد العدواني الإنسان، فهو مثال للنبل والشهامة والتواضع.

وبعد فقد أحسن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب صنيعا حين تبنى إصدار سلسلة من الكتب التي تُعَرِّف بالمنارات الثقافية الكويتية التي أسهمت في العطاء بشكل مميز. كما أحسن صنعا باختيار الباحثتين الدكتورة دلال الزين والدكتورة نجمة إدريس لإعداد محاضرتين - بحثين - عن الشاعر الكبير أحمد مشاري العدواني، فالدكتورة دلال هي زوج الشاعر ورفيقة دربه، وصاحبة الفضل في تهيئة الأجواء الملائمة له ليتفرغ للقراءة والإبداع والعطاء، وهي الأقدر على تعريفنا بالبعد الإنساني لشخصية شاعرنا الكبير، فضلا عن تمكيننا من الدخول إلى عالمه الخاص.

وقد أعدت الدكتورة دلال البحث الأول في هذا الكتاب وجعلته من قسمين، الأول: أحمد مشاري العدواني: الجوانب الشخصية والاجتماعية والأدبية من حياته، والثاني: أحمد العدواني رائدا للتنوير.

أما الدكتورة نجمة إدريس فهي الباحثة والناقدة القديرة والشاعرة الكبيرة. وقد شهدت لها دراساتها العديدة بالتميز الذي أهّلها لنيل جائزة الدولة في الأدب.

وقد اختارت الدكتورة نجمة البحث في أهم ملمح من ملامح تجربة العدواني، وهو النزعة الدرامية.

وإتماما للفائدة فسوف نلحق بالبحثين القيمين بضعة نماذج من شعر أحمد العدواني، وخلاصة لسيرته الذاتية.

د. خليفة الوقيّان

المحاضرة الأولى

أحمد مشاري العدواني

أ- الجوانب الشخصية والاجتماعية والأدبية من حياته

إعداد

د. دلال فيصل الزبن

مقدمة

بقلم: د. دلال الزين (*)

عندما تلقيت دعوة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للمشاركة في البرامج الثقافية لمهرجان القرين الثقافي، وبالتحديد في ندوة منارات ثقافية كويتية، انتابتني مشاعر متناقضة، شعور بالامتنان لمن ساهم في تكريم هذا الرجل الذي أعطى شبابه وعمره لهذا البلد، وشعور آخر هو ألا أفي العدواني حقه مع علمي التام بأن شهادتي به قد تكون مجروحة، لازمته تسعة وعشرين عاما إلى أن غاب عنا منذ اثني عشر عاما وهو بيننا في نبض العروق وفي معاني الكلمات وفي خفة الروح ورقة الفؤاد، ما زال معنا بأنفاسه ونظراته ونهر حنانه المنسكب في قصائده المنقوشة على المرايا وفوق زهرية الورد وشغاف القلب وشفافية الروح، في كل لمحة وفكرة يلمع في أفق روحي وجه أحمد مشاري العدواني نورا مضيئا يرسل شعاعه ويثير الذكرى، لهذا أجد الكتابة عنه متعة لي.

(*) – حصلت على بكالوريوس اجتماع وفلسفة عام ١٩٧٥ بتقدير عام «جيد جدا».
– عملت في جامعة الكويت، كلية الآداب.
– حصلت على الماجستير من كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، قسم الاجتماع والأنثربولوجيا، بدرجة امتياز عام ١٩٨٢.
– عملت في التدريس بقسم الاجتماع، في كلية الآداب، حتى حصلت على شهادة الدكتوراه من جامعة عين شمس بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف الأولى.
– عضو استشاري في المجلس الأعلى للتخطيط، بمرسوم أميري عام ١٩٩٦م.
– عضو استشاري في مجلس إدارة اللجنة الوطنية لشؤون الأسرى والمفقودين، منذ عام ١٩٩١م.
– عضو في لجنة توثيق تاريخ التعليم في الكويت.
– عضو في هيئة تحكيم مسابقات جوائز الشيخ عبدالله المبارك والدكتورة سعاد الصباح للآداب في الشعر والرواية.
– عضو في مؤسسة البابطين الثقافية، في الإعداد لدورة الشعر والآداب لأحمد العدواني، عام ١٩٩٦م.
– عضو فاعل في العديد من الجمعيات والروابط العلمية الهامة.
مثل جمعية حقوق الإنسان، جمعية الخرجيين الكويتيين، منتدى الفكر العربي بعمّان.

أولا: سأتناول في هذا البحث المتواضع الجوانب الإنسانية والاجتماعية لواحد من رواد التنوير في الكويت وهم كثر. كما سأتطرق إلى بعض الجوانب الأدبية التي شكلت وجدانه، ودوره في مسيرة الحركة الثقافية في الكويت.

إذ يرى المؤرخون أن يتناولوا أطوار أمة في زمن من عمرها بتعريف أخلاقها وعاداتها وفضائلها وتربيتها ووسائل معيشتها وحالتها الاقتصادية والسياسية وما هي عليه من درجة الأفكار والعلوم والآداب والفنون، مع بيان ما يطرأ عليها من الأحداث المهمة، بالشرح والتعريف وكما يفعل المؤرخون يفعل الكتاب المشتغلون بالأعمال والأحوال العامة، فيدرسون زمانهم درسا، ويقفون على ارتباط حالهم بماضيهم وأخلاقهم ومعتقداتهم وسياستهم حتى يتبين لهم ما هي عليه بكيفية لا تقبل الشك.

هذه المقدمة لا بد منها معتدّين بقول قاسم أمين عن قصور اللغة فيتوصل ما يشعر به المرء، وهو أنه «كلما أراد الإنسان أن يعبر عن إحساس حقيقي رأى بعد طول جهد وكثرة الكلام أنه قال شيئا عاديا أقل مما ينتظره، ووجد أن أحسن ما في نفسه بقي فيها مختفيا».

... قبل أن أتحدث عن الجانب الإنساني لأحمد العدواني، الذي ترك أعظم الأثر في حياتي ونفسي ووجداني بل وفي مسيرتي العلمية كلها، أتوقف قليلا عند ملاحظة جديرة بالتوثيق والتسجيل، وهي أن ذلك الجيل من الرواد قدموا لبلدهم وشعوبهم العديد من الخصال والصفات الأخلاقية التي ستكون نبراسا يهتدي به جيلنا الحالي والأجيال القادمة، ولو علم المرء أن ما يمر به وما يعايشه سيتحول إلى ذكريات لاستعان بكل شيء ليحفظها،

ولكن ما دام الإنسان موجودا ومعاصرا لبعض مراحل التطور الثقافي، إذن هو خزنة من الذكريات يخزن الألم والمرارة لغياب الأعزاء الذين فارقونا وتركوا بصماتهم راسخة وعميقة لتكون مشاعل تضيء حياتنا.

العدواني شاعر سبق زمنه وتجاوز سني عمره... لا يكاد يرى في المجتمعات إلا قليلا، وبحسب ما تقتضيه ظروف الحياة وطبيعة عمله يميل إلى الانزواء عن الناس، شاعر سوطه القلق يقود به راحلته إلى اكتناه الحقيقة، متسربلا بالرمز.. يحاول جهده أن يخفي ملامحه عن العابرين، فلا يعرفون من أين ولا إلى أين[1].

رحل العدواني عن عالمنا في السابع عشر من يونيو عام ١٩٩٠، رحل قبل انهيار الحلم العربي، وقبل أن ينتشر جراد الحقد والكراهية، قبل أن تدنس أرض بلاده أقدام صدام وزبانيته، ففي اليوم الذي تأكد لنا فيه سيطرة جيوش الغدر على مدينة الكويت قالت ابنته لينه: الحمد لله الذي لم يشهد والدي هذا النهار الذي غابت شمسه على مدى سبعة شهور.

رحل الأديب الذي ظل ملتزما بقضايا وطنه يؤرقه الهم الحضاري وينشغل بطموحات بلده، ونضال قومه، من أجل التقدم ومواجهة التغير ومواكبة عالم التكنولوجيا والإبداع الإنساني، ما زال العدواني يحيا في ضمير الكويت، تردد آثاره أجيال الكويت كل مطلع شمس في مدارسها، بلاده التي أحبها ووهب لها فكره وروحه[2].

علاقة العدواني بأسرته

كان يحب والدته، حبا شديدا ويقدرها لأنها في رأيه ترملت صغيرة نسن وتولى هو رعايتها ورعاية شقيقاته، اعتاد منذ عرفته إلى أن رحل عن نيانا أن يتناول قهوة الصباح عند والدته.

كان العدواني متمردا طموحا بلا حدود وخشي أن يحد الزواج من طموحاته وتطلعاته ويغير نمط حياته، وجموح مشاعره نتيجة نزعته لشاعرية وفلسفته الفكرية، يحمل هموما يعجز أي فرد عن أن يحملها، عموما تمثلت في أسرة هو راعيها. توفي والده وهو أكبر الأبناء فأصبح العائل الوحيد لأسرة تمثلت في الوالدة والشقيقات، تابع تعليم أشقائه وحثهم على العلم حتى النهاية.

كان منزلنا مركزا ثقافيا، دفعني من دون إصرار إلى حب القراءة والتعود عليها لقد علمني وتتلمذت على يديه منذ نهاية المرحلة الثانوية حتى المرحلة الجامعية حيث تلاها التعليم العالي، فإليه يرجع الفضل في ما وصلت إليه من علم ومن فكر ومن معرفة. أما علاقته بشقيقه الدكتور عبدالرزاق العدواني فستكون موضوعا لدراسة أخرى.

معنى الصداقة عند العدواني

للصداقة عند العدواني معان عديدة ترتبط بالوفاء والشجاعة والود الصادق الخالي من كل نزعة من النزعات الإنسانية التي تصاحب البعض أحيانا، فعلاقته بأصدقائه لا حدود لها، لذا نجد أن المحبة التي استحوذ عليها من رفاقه خلال حياته الغنية بالعمل البناء والإعجاب الذي ناله، من قراء أدبه وشعره انعكست في تلك المعاني التي حوت الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء في الكويت.

فمثلا يقول عنه رائد التنوير في الكويت والخليج العربي عبدالعزيز حسين: «في منعطف من حياتنا لم نخطط له جمعتنا دروب الحياة فسرنا فعلا زميلين على سهلها ووعرها، خمسين عاما من السنين، ويالها من أعوام مترعة بالأحداث على كل صعيد وطني وقومي ودولي، أول ما عرفته زميلا في بعثة دراسية إلى مصر؛ فأدركت أنني ألتقي بصديق العمر، شاب يتميز بعمق الفكر مع روح الشاعر، وبالهدوء مع طموح العالم، وبالقدرة على صياغة الأحلام مع الإدراك الواعي للواقع... إلخ». أما العدواني فكان يضع عبدالعزيز حسين بمنزلة الأخ والصديق الوفي.

كان منزل العدواني بحق إطلالة على رفاقه، كما أنه إطلالة على الحياة الثقافية في الكويت في بداية الستينيات، لقد جمعتني مع العدواني وحمد الرجيب أمسيات رائعة قضيتها بصحبتهم وتعلمت منهم معنى الصداقة الصحيحة، كنت أصغي جيدا إلى ما يدور بينهما من حوار يستدعي ذكريات لهما عندما كانا يتجولان في أزقة مدينة الكويت وحواريها، وما يتخلل الحقبة الزمنية من مواقف ضاحكة باكية، وعندما يفوتني الالتحاق بسرد الذكريات لا أجد إلا ابتسامات وهمسات وأحيانا ضحكا من الأعماق أفهم منه المعنى مع شغفي ولهفتي لسبر أغوار تلك المعاني، كم تمنيت أن أسجل كل ما كان يدور بينهما، ولكن لو يعلم المرء أن ما يمر به من أحداث سيتحول إلى ذكريات قد تحفظ وقد تندثر، لاستعان بكل شيء لحفظها، ولكن ما دام الإنسان موجودا فستبقى تلك الأيام بما تحمله، من هموم هي الجزء الغالي والثمين الذي نستعين به على مواصلة المسيرة، فهي فعلا كما ذكرها حمد الرجيب قائلا في العدواني:

«سنوات لا تحسب من العمر في مدينة المدن القاهرة، يكتب هو الحرف الصادق المعبر وأنقله أنا عبر خشبة المسرح أو دندنة العود أو القانون» لقد شهدت أجمل وأحلى خلاف في حياتي وذلك عندما يتناقشان حول فكرة القصيدة وسهولة توصيلها إلى المجتمعين الخليجي والعربي، وهذا هو كلام صديقه الصدوق الفنان حمد الرجيب.

والصداقة عند العدواني لا تتحدد بجنسية ولا مذهب ولا بدين، لديه من الأصدقاء المخلصين ما يفوق الوصف، كان يتحدث عنهم بحب شديد، والله ما وطئت قدماي أرضا في الخليج والجزيرة العربية إلا ويذكر اسمه بالود والحب، وما دخلت أرضا عربية من محيطها إلى خليجها إلا وأصحاب العدواني ملتفون حولي، فما زلت حتى الآن وبعد مرور اثني عشر عاما على رحيله لم يفترق الأصدقاء والمعارف والمحبون يكرمونني إكراما لذكراه.

عايشت وأولاده لحظات القلق والتوتر الذي يصيبه عندما يسمع عن صديق له قد أقعده الهم أو المرض، كان دائما يذكر صديقا لم ألتق به ولم أعرفه إلا منه هو المرحوم عبدالوهاب حسين (وقد قال فيه شعرا يرثيه).

إن جلسة بها رواد عظام من أمثال أحمد البشر الرومي، حمد الرجيب، عبدالعزيز حسين، عبدالرزاق البصير وغيرهم كثير تعتبر من أغنى وأثرى وأهم الجلسات في حياتي.

وإذا كانت مشاغل الحياة قد تشغل كثيرا من حملة الشهادات الجامعية عن القراءة، فإن أحمد العدواني قد ظل وفيا لها - عادة القراءة - حتى فارق هذه الدنيا ومن عليها، لقد كان أصحاب المكتبات أصدقاءه المفضلين، يكثر من التردد على مكتباتهم ويطيل الجلوس فيها واستعراض الجديد من إصدارات المطابع ودور النشر[٣].

متعته المفضلة تتمثل في اصطحاب الأبناء معه إلى المكتبة «مكتبة الأندلس» في حولي، ويغيبون عني ساعات تاركين لي فرصة للمذاكرة، وكان هذا الأمر يتكرر يوميا في نهاية العام الدراسي.

صفاته وعاداته

- من أخلاقه الكريمة التواضع، لم يتعال على إنسان قط في حياته مهما صغر شأنه.

- كان يخاطب أصغر مسؤول في الكويت، يا ابني، وأكبر مسؤول فيهم يا أستاذ، أدبا منه ورقة.

- يحتفل بصغار الأدباء والشعراء ويجلس إليهم ويناقشهم، يقابل صغار الطلبة الذين يدفعهم إعجابهم به إلى السعي إليه بالظرف وكريم اللقاء، سواء كان ذلك في مكتبه أو في منزله.

لقد سمعت منه هذه الرواية، عندما كان يعمل بدرجة معاون فني في دائرة المعارف آنذاك ومسؤولا عن البعثات خارج الكويت وذلك في منتصف الخمسينيات، أنه خصص وقتا لاستقبال أولياء أمور الطلبة المبعوثين للخارج فأخبره السكرتير[٤] أنه لا يوجد أحد، فقط، الموجود سيدة تطلب مقابلتكم، ولما سمح لها بالدخول إذا به يفاجأ بأنها الراحلة: عودة المهنا[٥] وهي ولية أمر طالب يرغب في البعثة، يقول رحمه الله لم أتوان في الموافقة على الطلب، بل كبرت في عيني تلك الفنانة العظيمة التي تجلت عظمتها في إنسانيتها.

- كان كريما لا يهمه حجم المال، يكفيه منه القليل بما يحميه ذل السؤال، وتعليم أبنائه.

كم من شباب في الكويت قدم لهم ما يستطيع لمواصلة التعليم وكم من محتاج لم يرجع خائبا من مكتبه.

- كان حليما مرهف الحس، ففي عام ١٩٦٦ تعرضت وزارة التربية لهزة عنيفة اقتلعت عمالقة التربية بها: أحمد العدواني، فيصل

السالم المطوع، عيسى الحمد، عبدالله الحمد، فحزن حزنا شديدا ولازم مكتبته الخاصة في منزله، وكان له في المكتبة كرسي مريح الجلسة نتحاشاه كلنا فلا نقربه حتى في غيابه، فهجر هذا الكرسي وافترش الأرض متكئا على المقعد في غرفة الجلوس فكانت هذه العادة ملازمة له.

لم يرغب في تعيينه مديرا للتلفزيون بوزارة الإعلام، حتى نقل إلى وزارة الإرشاد والأنباء آنذاك بدرجة وكيل مساعد، فابتدأ بغرس ثمار الثقافة بعد أن أبعدوه عن غرس ثمار العلم في المعارف، فكانت الإصدارات شاهدا على سعة أفقه وثقافته، وكان ملما بكل ما يتطلبه الإعلام من نشر للثقافة المحلية والعربية والأجنبية، إلى جانب البرامج التربوية والترفيهية، فكان الإعلامي الناجح يكره الأضواء ويبتعد عن الصحافة ويعمل بصمت، لقد ضمن معظم أفكاره ورؤاه في بعض قصائده، وقد أشارت «الرومي» إلى قصيدة «سمادير»، فهو ذو حس اجتماعي، وعبارة الإحساس الاجتماعي تعني الاهتمامات المتعددة بالعلم والفلسفة والفن والاختراع والاكتشاف[٦].

إلا أن مكانة الشاعر في عالم الشعر لا تحددها وظيفة في أجهزة الدولة ولا تفرضها مشروعاته الثقافية مهما كانت جديتها، وإنما يصنعها شعره وقدرة هذا الشعر على التعبير عن الحياة والناس، وكذلك الذات المتميزة للشاعر، ومن ثم القدرة على النفاذ إلى المشاعر والعقول.

ب ـ أحمد العدواني
رائدا للتنوير

اقترن وجود أحمد العدواني (١٩٢٣-١٩٩٠) على مسرح الحياة الكويتية، بمشروع النهضة الحديثة في الكويت، الذي انطلقت تجلياته منذ ستينيات القرن الماضي ولاتزال مستمرة ومتفاعلة حتى اليوم.

ويبدأ اسم أحمد العدواني في السطوع، مع اسمي رفيقيه في قافلة التنوير: عبدالعزيز حسين وحمد الرجيب، عندما أخذ الثلاثة - بوسائلهم المختلفة وتكويناتهم الفردية المتميزة - يوسعون من مجالات المعرفة، ويؤسسون قاعدة عصرية، لها طابع الموضوعية والشمول، لنهضة في التعليم والإعلام والفنون والشؤون الاجتماعية، نهضته في حياة وطن يبدأ خطواته الأولى، ويحلم بمكانة تفوق بكثير حجمه في الجغرافيا والتاريخ، وقد كان له ما أراد.

في القاهرة، تتشكل ملامح الشخصية المستتيرة لأحمد العدواني، وقسماتها الأولى، من خلال انتمائه إلى كلية اللغة العربية في الأزهر وحصوله على الشهادة الأهلية، هكذا قدر له الاتكاء منذ البداية على الموروث الثقافي والروحي في مصدره الأساسي، والتفاعل مع التراث بوعي نقدي، ورؤية فاحصة، تتساءل باحثة عن إجابات غير تقليدية، وتطرح أسئلة غير تقليدية - وسوف تبقى هذه الصفة - صفة التساؤل غير التقليدي، والبحث عن إجابات غير تقليدية، ملمحا أساسيا في شخصية أحمد العدواني، وحين تضيق به الحال، في مقتبل العمر، ويضيق بمن ليسوا معه على وتر واحد من الفكر والرؤية والإحساس، فيؤثر الوحدة والعزلة والاعتكاف، يدير بينه وبين نفسه فيض الأسئلة والإجابات ويعيش مع الآخرين وليس معهم، وإنما هو يحلق بعيدا في سمائه العالية وأفقه الذي لا يرام.

وحين يعود العدواني، من بعثته التعليمية في مصر، إلى الكويت، تتيح له الأقدار العمل الذي سيبدأ به مسيرة المستقبل، مدرسا في المدرسة القبلية المتوسطة ثم في ثانوية الشويخ.

وليس مثل العمل في التعليم، يوصل عقل صاحبه ووجدانه إلى دور تنويري في المجتمع والحياة، ورؤية نقدية لما يتعلمه النشء، وللكتاب المدرسي، وللمقررات، وللحصيلة الختامية من وراء العملية التعليمية بأكملها. وساعده هذا الجو الممتلئ بالخبرة والتأمل على أداء مسؤولياته الإدارية والفنية في وزارة المعارف الكويتية - التربية الآن - وصولا إلى منصب قيادي هو منصب الوكيل المساعد للشؤون الفنية، قبل أن ينتقل إلى وزارة الإرشاد والأنباء - الإعلام الآن -

مديرا للتلفزيون، ثم وكيلا مساعدا للشؤون الفنية. ويتاح لمشروع العدواني التنويري انطلاقة واسعة المدى، تمثلت في إنشائه المعهد العالي للفنون المسرحية والمعهد العالي للموسيقى، وإصداره لمجلة «عالم الفكر» وسلسلة «من المسرح العالمي» مواصلا الرسالة التي بدأها وهو طالب بعثة تعليمية، عندما كان يصدر بالمشاركة مع رفيقه في الدراسة والتنوير «حمد الرجيب» مجلة البعث عام ١٩٥٠، ثم مشاركته في تحرير مجلة «الرائد» الصادرة عن نادي المعلمين في الكويت عام ١٩٥٢.

ويكتمل مشروع العدواني للتنوير من خلال عمله أمينا عاما للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدءا من عام ١٩٧٣، عندما يبدأ المجلس في إصدار مطبوعاته: سلسلة عالم المعرفة ومجلة الثقافة العالمية وسلسلة كتب التراث العربي، باذلا جهده من أجل أن يصبح للثقافة والمعرفة - بمعناها الواسع والشامل، وجودها الحي وتأثيرها العميق في أجيال عديدة من الشباب الكويتي الظامئ لها المتطلع إليها.

ولو أننا تساءلنا عن خصائص هذا المشروع التنويري الذي أنجزه أحمد العدواني، وعن عناصره الرئيسية، وهو المشروع الذي آزره فيه صديقاه عبدالعزيز حسين وحمد الرجيب، لوجدنا ما يلي:

١- استند مشروع العدواني إلى ثقافته الخاصة بوجهيها التراثي والعصري معا، وإلى عقليته النقدية التي لا تعرف القبول الأعمى المسلم به، وإنما القبول القائم على المنطق والحجة والأسانيد العلمية والموضوعية، وإلى ديناميكيته الفاعلة الناشطة التي لا تعرف الهدوء أو الاستقرار، فهو فكر متحرك، وحركة دائبة، وانصهار في أبعاد هذا المشروع، وكأنما يسابق الزمن، لحاقا بتحقيق الهدف، ورغبة في سد الفجوة بين الكويت والدول العربية التي سبقتها إلى التقدم.

٢- من ملامح هذا المشروع التنويري ومعالمه أيضا قدرة العدواني الخارقة على الاستعانة بأفضل العناصر من الخبراء والمستشارين والتنفيذيين، وإعطائهم مسؤولياتهم الكاملة، وبالتالي انطلاق هؤلاء إلى تحقيق ما كانوا هم أنفسهم يحلمون به من إنجاز، والعودة إلى تذكر بعض هذه الأسماء الكبيرة التي كان أصحابها بمنزلة أجنحة العدواني ووسائله في التحقيق، تكشف عن مدى هذا التوفيق الذي صاحبه في

هذا الاختيار، وهو يلتقي بأمثال أحمد أبو زيد وفؤاد زكريا ومحمد إسماعيل موافي وسعيد خطاب ورتيبة الحفني ومحمد القصاص وأحمد بهاء الدين وعبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور وغيرهم من أصحاب الخبرة الفكرية والثقافية والفنية الرفيعة، البعض كان إلى جواره ومعه في الكويت، والبعض الآخر يمده بالعون والمشورة وهو في القاهرة.

٣- من الركائز الأساسية في هذا المشروع أيضا أنه مشروع «عروبي» ليس منغلقا ولا متعصبا ولا متحيزا ولا يتبنى اتجاها على حساب آخر ولا مذهبا على حساب مذهب، الأفق الرحيب الواسع يتسع لكل الأفكار والتيارات، شريطة ألا تسيء إلى المجتمع الكويتي وتكوينه وخصائصه. وفي كل ما صدر عن هذا المشروع من إصدارات كانت الأقلام العربية من شتى بقاع الوطن العربي تتجاور وتتحاور، والعقليات المفكرة والواعية من جميع أبناء الوطن العربي تمارس أدوارها ومشاركاتها من دون حساسية أو تعصب، الثقافة والمعرفة للجميع، والجميع يحملون الراية ويضيئون الشعلة، ويتطلعون إلى العائد الذي سيتحقق، وهو العائد الذي يعيش فيه الآن كل من يستظل بسمائها، من دون أن يخطر في باله حجم الجهد الذي بذله الرواد - والعدواني في طليعتهم - ليجعلوا من الكويت العاصمة الثقافية التي فاخرت بما لديها وبما تمتلك من مؤسسات ثقافية وفنية وعلمية وتعليمية وأكاديمية، ومن مشروعات شديدة الطموح لاقتحام المستقبل.

٤- كان للترجمة، وللتعريف بما لدى الآخرين في عالمنا المعاصر، موقع رئيسي في مشروع العدواني التنويري. فهو لم يقتصر على منجز الثقافة العربية وإبداعها، وإنما اتسع لنقل ما لدى الآخرين - عن طريق الترجمة الأمينة المستوعبة - وجعله متاحا للقارئ العربي في كل مكان وليس القارئ الكويتي وحده. وهكذا ازدهر المسرح في الكويت بفضل استيعاب هذه الترجمات على سبيل المثال، وازدهرت الحركة الفكرية في داخل الجامعة وخارجها بفضل الكثير من هذه الترجمات التي أضاءت بها سلسلة عالم المعرفة، في مجالات علمية وتكنولوجية، فلسفية ونفسية وتاريخية، لغوية ونقدية وأدبية، وأتاحت هذه الترجمات المختارة فرصة نادرة لتأسيس وعي عصري متفتح، وغرس مناهج بحثية غير تقليدية، وهدم الكثير من جسور الفكر المتخلف، الذي كان كل همه أن يجر

المجتمع إلى الوراء، وأن يعوق حركة البناء والتقدم، ويطفئ المصابيح التي أشعلها العدواني ورفاقه في ليل مظلم بهيم.

٥- لا بد من التنويه أيضا بملمح شديد الأهمية في مشروع العدواني التنويري، تمثل في حرصه الشديد على ألا يسبب حرجا للدولة بسبب أفكاره المغايرة أو أساليبه المختلفة أو تغييراته الضرورية والأساسية، كان يعلم أن الدولة - في جوهر مشروعها النهضوي - تؤازره وتسانده، وترى فيه وفي جهوده ضمانا لتحقيق هذه النهضة، لكنه لم يحاول إثارة المنكفئين على وجوههم تجاه الماضي يريدون تكراره واستعادته دون وعي منهم أو قدرة على الاستفادة، فهم مجرد ببغاوات تردد ما لا تفهم وما تعجز عن تحقيقه، ولم يحاول الدخول في ترهات الجدل الزائف مع المنغلقين والمتخلفين وأصحاب العقول الضيقة والرؤى المقيدة، لعلمه بأن في هذا مضيعة للوقت والجهد وتشجيعا لهؤلاء - الذين لا يحسنون الحوار ولا يعرفون شروطه الضرورية - على التنابذ وإشعال الخصومة وإطلاق النعوت السيئة، وهو الأمر الذي نجح العدواني في تفاديه، وفي ضمان الأمان والسلامة لمشروعه في كل خطواته ومراحله، لا يستثير أحدا،ويوشك ألا يحس بخطورته وجوهر ما يصنعه أحد. ولعل العدواني بهذا الموقف الذكي، كان يقدم المثال لغيره ممن يحاولون استكمال مشروعه، أو تحقيق غيره، في أكثر المشاريع التي فشلت لأن أصحابها سقطوا في دائرة العنف والمواجهة مع المحافظين على التقاليد، ولم ينجحوا إلا في استثارة الناس، وغضبهم، فأعلنوا الحرب عليهم، واتهموهم بأبشع التهم، وقد حدث هذا في كثير من أقطار العالم العربي على مدار القرن العشرين.

٦- هل كان العدواني يدرك خطورة ما يقوم به وعمق التغيير الذي يريد أن يحدثه في البنية التحتية للمجتمع الكويتي؟ من المؤكد أنه كان يعرف ويعي ويدرك. لكنه لم يتكلم أبدا عن هذا الدور، ولم يصرح به لأحد، ولم يقله في أي مناسبة إعلامية أو غير إعلامية. وظل مشروعه في صدره نتعرف عليه فقط من تجلياته، إذا طالعنا مجلة أو قرأنا بحثا أو تعرفنا على ترجمة ذات أهمية معينة، ساعتها، يمكننا أن نخمن، ما الذي يريده العدواني وما الذي يراهن عليه، وما الفكر الذي يتبناه ويدعو إليه ويشارك في التوعية به والدعوة إليه، أخذا بأسباب النهوض والتقدم، والقضاء على أسباب التوقف والتخلف.

ربما يمكننا - لو عدنا إلى أعماله الشعرية في دواوينه- أن نستكشف بعض خيوط هذا الوعي في ثنايا قصائده، ربما تمكنا من معرفة ما يؤرقه ويثير قلقه وحزنه وغضبه، وما يطمح إليه ويحلم به، صحيح أنه قال هذا كله بلغة الشعر، وهي لغة رمزية، ليس فيها وضوح المقال أو البحث أو الدراسة، لكن الشاعر المهموم بالوعي، وبالمشروع التنويري، سمح لبعض أفكاره ورؤاه أن تتسرب بين ثنايا قصائده، وهو يبكي - في كثير منها - برؤيته التي تتلاشى وتزول أمام هجمة المجتمع العصري المتحضر، وتتلاشى معها قيم الصدق والنقاء والإخلاص والوفاء والبساطة، في مقابل القيم التي تغرسها المدنية من زيف وخداع وأطماع وصراعات وخروج على قواعد الصدق والشفافية والعدل، هنا يمكننا أن نجد عمق ارتباط العدواني بالأصالة ونفوره من النشوة وفقدان الهوية والسقوط في التبعية، التبعية بألوانها ومستوياتها المختلفة، سياسيا وفكريا وثقافيا وفنيا واجتماعيا.

٧- لقد كان أحمد العدواني، الفنان والمبدع، يدرك حجم التنوير وإيقاظ الوعي بالحياة الذي يمكن أن تصنعه أغنية جميلة أو مسرحية هادفة أو برنامج إذاعي أو تلفزيوني محكم، أو مجلة ثقافية أو فكرية تضيء بأنوار العقل، ومن هنا كان تركيزه في مشروعه على كل هذه الوسائل التي أتيح له أن يكون مسؤولا عنها في سياق رحلته الوظيفية، ومن خلال مواقعه القيادية، ولقد أعطى لكل هذه التفاصيل الدقيقة جهده وطاقته إيمانا منه بالدور الحضاري للفن، في إنضاج وعي الشعوب، والسمو بالروح الوطنية والقومية، وتثقيف الوجدان من خلال التأثير غير المباشر، لكنه التأثير الذي يترسب بعيدا في أغوار النفس. لهذا سنجد اسم العدواني مقرونا بعدد من الأناشيد والأغاني الوطنية التي رددناها جميعا، ووجدنا فيها جوهرنا وحقيقتنا، وهو هنا يضرب المثل لغيره، ويشجع الآخرين على أن يحذوا حذوه، ويمضوا في الطريق التي عبدها لهم، وعندما يكتب عن مشروع العدواني في التنوير بصورة تفصيلية، فلا بد من مراجعة هذا كله. وقراءة ما كانت تمتلئ به الكتب والمطبوعات والإصدارات المتخلفة، من فكر جديد، وآفاق منفتحة، وجرأة في الطرح والتناول، وخروج على المألوف، ورغبة في تحريك الساكن، في إطار الأصالة الواعية غير المختلفة، كما كان شعره دوما ضد الحياة

الحجرية القائمة على الزيف بديلا لحياة بيت الشعر، وخيمة البدوي المتوهجة بالصدق والأصالة.

يقول العدواني:

ياليت شعري، مما أرى! ما فعل القدرْ؟
ملاعبُ الربيع قد حلت بها الغيرْ
عفى على آثارها ناس من الحضرْ
شادوا عليها لهمو القِصور من حجرْ
كأنها مقابر معكوسة الصورْ
كنت هنا، وكان لي بيت من الشعرْ
واليوم ما لي ها هنا بيت ولا أثرْ

لقد كان لشخصية العدواني، وقلقه الدائم وتمرده وعمق تأمله ونفاذ بصيرته، الفضل الكبير في نجاح مشروعه التنويري، كما كان لكوكبة التنوير معه دورها الكبير في مؤازرته ودعمه وحماية خطواته، وكان للمجتمع الكويتي المتعطش إلى المعرفة والمندفع إلى التقدم، دور كبير في احتواء هذا المشروع والالتفاف من حوله ودعمه والعمل على استمراره، وإني لأجد نفسي واحدة ممن تشربوا هذا الفكر التنويري وآمنوا به وعملوا على تدعيمه وانتشاره، زوجة ورفيقة حياة، وتلميذة له تتطلع إليه – عبر مراحل العمر – في تقدير واحترام وانبهار.

الهوامش

1 ـ خالد سعود الزيد، أحمد العدواني، البيان، مجلة فكرية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد ٩٦ مارس، عام ١٩٧٤.

منى زين الدين، في الذكرى التاسعة لرحيله، مجلة الكويت، وزارة الإعلام، العدد ١٨٨/عام ١٩٩٩.

2 ـ صدقي حَطَّابْ – العدواني كاتبا ورائدا، ص٣٠.

3 ـ د. دلال الزبن – الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء، الكويت، ص٢٩.

أجنحة العاصفة – ديوان شعر، أحمد العدواني.

4 ـ شوقي عرفة.

5 ـ فنانة ومطربة كويتية صاحبة فرقة تحيي الأفراح والمناسبات.

6 ـ نورية الرومي، العلم الشعري لأحمد العدواني، مجلة عالم الفكر، العدد ٢ ، أكتوبر ١٩٩١، ص٢٧.

المصادر

1 ـ العدواني في عيون معاصريه، إعداد علي عبدالفتاح، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦.

2 ـ العدواني كاتبا ورائدا، صدقي حطاب ونسيمة الغيث، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ١٩٩٦.

3 ـ كتاب تذكاري عن أحمد العدواني، إعداد سليمان الشطي وسليمان الخليفي، رابطة الأدباء، الكويت، ١٩٩٣.

4 ـ الرسم بألوان ضبابية، دراسة في شعر أحمد العدواني، الدكتور محمد حسن عبدالله (ج.م.ع – القاهرة) مكتبة وهبة ١٩٩٦.

5 ـ البيان، عدد خاص عن الشاعر الراحل أحمد مشاري العدواني، مجلة فكرية شهرية محكمة، رابطة الأدباء، أغسطس، ١٩٩٠.

6 ـ البيان، مجلة فكرية شهرية محكمة، رابطة الأدباء، الكويت، مارس ١٩٧٤.

7 ـ الأدب المعاصر في الخليج العربي، عبدالله محمد الطائي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٩٤.

8 ـ قصائد متمردة، من شعر أحمد مشاري العدواني، الدكتور محمد حسن عبدالله الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

9 ـ زمن للشعر والشعراء، فاروق شوشة، الأعمال الفكرية، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠.

10 ـ شاعرنا، فاروق شوشة بين الأدباء والإبداع، الدكتور محمد السيد سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

المحاضرة الثانية

درامية الخروج والولوج
قراءة في شعر
أحمد مشاري العدواني

إعداد

د. نجمة إدريس

تمهيد

(*)
بقلم: د. نجمة إدريس

رغم الآراء المختلفة التي ذهبت مذاهب شتى في رؤية شعر أحمد العدواني وتقييمه، تظل صفة «الشعر ذي النزعة الدرامية» ملمحه الأهم والأكثر تمثيلا وانطباقا على ميراثه الفني.

والدرامية بملمح الصراع البارز فيها تكاد تكون واقعا معيشا وثيق الصلة بالحياة وإيقاعها قبل أن تكون ملمحا فنيا. فالحياة لا تسير بخط مستقيم باهت ذي اتجاه واحد، وإنما تنطوي على مظاهر متعاكسة ومتناقضة، وأحوال باطنة وظاهرة، ومشاهد هي نسيج من التقابل والتوازي والسلب والإيجاب. وإن كانت طبيعة الحياة تقوم على هذا البناء الدرامي، فبالضرورة سيكون إنسانها كذلك، في فكره وحركته ومواقفه وفنه. وعلى رغم هذا الأساس الدرامي الذي تقوم عليه الحياة عامة إلا أنه يبقى أساسا قائما على الصدفة والفوضى والتشظي، فيأتي الفن ليعلو به نحو قيم القصد والنسق والنظام ليس إلا. إذ يبقى عنصر الحياة ونسيجها المدماك الأهم في العمل الإبداعي. «فالعمل الشعري ذو الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا

(*) - ليسانس في اللغة العربية وآدابها - جامعة الكويت.
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث - جامعة لندن، كلية الدراسات الشرقية والإفريقية ١٩٨٧م.
- تعمل حاليا في تدريس مادة النقد الأدبي والأدب العربي الحديث في جامعة الكويت - قسم اللغة العربية وآدابها.
- لها مساهمات في مجال الدراسات الأدبية والبحوث سواء بالنشر أو المشاركة في المؤتمرات والملتقيات الثقافية في الأنشطة الجامعية ومهرجانات القرين ورابطة الأدباء.
- لها مشاركات في الأمسيات الشعرية والأسابيع الثقافية داخل الكويت وخارجها في كل من: (المغرب بغداد، القاهرة، دولة الإمارات، تونس).
- صدر لها: - الإنسان الصغير (مجموعة شعرية). - طقوس الاغتسال والولادة، (مجموعة قصائد نثر)، دار سعاد الصباح. - مجرة الماء، (مجموعة شعرية)، دار المدى.
- الأجنحة والشمس، دراسة تحليلية في القصة في الكويت، سلسلة كتاب رابطة الأدباء. - آفاق الأدب الحديث، ذات السلاسل. - خليفة الوقيان في رحلة الحُلمِ والهمّ - دار المدى.
والفائز بجائزة الدولة التشجيعية للعام ٢٠٠٢ م.

نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب، بل نعاين كذلك - وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله - مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها»[1].

ومادام «بناء الحياة وتشكيلها» هو الهاجس الأكثر حضورا في ترجمة العدواني الذاتية وسيرته الحياتية المتضخمة بالمسؤوليات والأعباء والانجازات، لذا يمكن القول إن «السمة الدرامية» في شعر العدواني تكاد تكون هاجسا حياتيا معيشا في المقام الأول قبل أن تكون هاجسا فنيا صرفا. ويبدو أن الشاعر الكامن فيه كان محاطا أيضا بشخصيات أخرى تتوالد منه وتضع أولوياتها ومشاريعها وأحلامها، فيتزاحم في إهابه الشاعر مع القومي الثوري، والمصلح الاجتماعي، والصحافي، والمدرس، والمسؤول التربوي، ووكيل الوزارة، وأمين المجلس الوطني ... كل هذه الأعباء المتواترة التي كانت تنتظر الكدح والمناورة، وصراعات المصالح، وقلق الفشل والنجاح، والحلم بالتحقق والانجاز، كل هذا الكم من الأعباء حري أن يسم حياة العدواني بميسم «الدراما الحياتية» التي سيعلو بها الشاعر - من خلال معاناة هذا الواقع المعيش - نحو نموذج متميز من «الدراما الشعرية» التي استغرقت كامل حياته الفنية وطبعتها بطابع شخصي لا يكون إلا له، ووجه لا يحمل غير ملامحه وسماته. ومن هنا يمكن القول إن «نزعته الدرامية» كانت قدرا حياتيا أكثر من كونها اختيارا فنيا أو ضربا في مجاهل التجريب والتلوين.

الجذور الدرامية للشعر:

ارتبط الشعر منذ نشأته بالدراما والفعل الدرامي. فكانت «المأساة» ثم «الملهاة» عند أرسطو من أرقى أنواع الشعر، بل أكثرها أهمية وتأثيرا من الشعر الغنائي. ولم يقلل أرسطو من أهمية الشعر الغنائي إلا لكونه أولا أثرا من آثار «الوعي الفردي»، وثانيا

«لخلوه من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية» [٢]. ومنذ هذا الوقت المبكر في التقعيد والتنظير لفن الشعر تبرز مسألة اعتبار «الآخر» كقيمة فنية وخلقية عظمى، وضرورة التعامل معه كعنصر مقابل للذات الشاعرة التي تحاوره وتناوره وتخلق معه سياقا من القول والفعل قائما على عنصر جوهري في الحياة والفن معا وهو عنصر الصراع.

أما مفهوم الشعر عند العرب منذ نشأته فلا يكاد يخلو من هذه النظرة التقييمية لدوره الحقيقي في الحياة، وهو دور يقوم أساسا على التفاعل مع الآخرين وتعقب مسؤولية تمثيلهم والانتصار لقيمهم والدفاع عنهم. وهذا كله يصنع دراما حياتية موّارة بالصراع وممثلة لأطراف ذات مواقع متعاكسة ومتناقضة وظروف تتحو نحو التقابل والمواجهة. وعلى الرغم من تواتر المقولات بغنائية الشعر العربي أي ذاتيته، إلا أنه يبقى في جوهره ذا نفس جماعي واضح. فما المدح والرثاء والفخر والهجاء إلا حضور طاغ «للآخر» وهيمنة لقيم اجتماعية لافتة، كانت تمتلك من السطوة ما يجعلها قيما فنية أساسية في القصيدة العربية. بل حتى النسيب والغزل والوقوف على الأطلال وتذكر الراحلين ما هو إلا نمط أكثر تمثيلا وتمثلا لحضور «الآخر» ولروح الجماعة والبيئة ونسق الحياة المعيشية التي هي في النهاية مسرح للصراع مع الآخرين بمستويات مختلفة، وليست فقط مستراحا لعواطف ومشاعر «الفرد» وتأملاته.

ولعله يحق للمتأمل في هذا الصدد أن يرى ظلال السمة الدرامية في هذا اللون من الشعر العربي الذي سُمي غنائيا، وأن يلمس مكوناتها من خلال ما فيه من فعل وحركة وشخوص وحوارات وخلفيات بيئية، وما ينطوي عليه كذلك من صراعات، وتطورات في الأحداث، وبلوغ لذروتها ثم انفراجها. ناهيك عن الاشتغال بحبك حيثيات هذا العالم الشعري وجزئياته إلى حين الوصول إلى الشكل

النهائي الذي يرضي ذوق الشاعر وذوق المتلقين، ويحقق معايير فنية متفق عليها تحت ما يسمى بـ «عمود الشعر». وما «عمود الشعر» في النهاية إلا تمثيل حقيقي لذائقة المجتمع أي «الآخر» وتوجهات هذا «الآخر» وقيمه الملزمة، أكثر من كونه قواعد وأصولا نقدية أو فنية بحتة.

الأجناس الأدبية والتساؤلات المشروعة:

إن الحديث عن النزعة الدرامية، كسمة من سمات الشعر وليس فقط كسمة من سمات المسرحية والقصة، يقربنا بلا شك من ذلك التوجه الحديث نحو نقض نظرية «الأجناس الأدبية» والتبشير بما يسمى «بالنص المفتوح»[٣]، وإطلاق السؤال «عما يمنح النص صفته وتصنيفه النوعي، كأن نقول عن هذه المادة: قصة أو مسرحية أو قصيدة أو مقالة؟!» [٤]. وهي دعوة تتساءل باستنكار عن منظومة تلك القيم الموروثة التي أعطت لكل جنس أدبي حدوده وسماته القاطعة، وهل هي حدود وسمات مقدسة ونهائية؟ إنه تساؤل - كما نرى - يحرض على التمرد وإعادة النظر في منظومة هذه الأصول الموروثة ويضعنا أمام مغامرة «طرح القداسة عن تصنيف الأنواع الأدبية بحيث يفتح الأفق واسعا أمام الأجيال اللاحقة لكي يقترحوا إضافتهم ونقائضهم في أشكال التعبير، تلك الأشكال التي سوف تأخذ دوما شكل حياة البشر وطرائق تفكيرهم وأحلامهم ... وتتبلور عبر طموح المبدعين لاكتشاف سبل وأشكال تعبيرهم بمعزل عن سلطة المقدس التي يسبغها الكثيرون على التصنيف النوعي لأشكال الأدب» [٥].

إننا لن نذهب مذهب المغالاة المطلقة فيما يخص مقولة «النص المفتوح»، ولسنا بصدد تطبيقها على شعر العدواني وتجريده من سمات نوعه الذي ينتمي إليه وهو «الشعر الغنائي»، وإنما أوردنا الاقتباس السابق - الذي لا يخلو من وجاهة وطموح - لنؤكد على

مسألة مهمة في هذا الصدد، وهي إمكان استفادة الأجناس الأدبية بعضها من بعض عن طريق التبادل والتلاقح والمزج بين عناصرها وسماتها المختلفة. وهذا المنحنى التجريبي له أثره، ولا شك، في إغناء التجارب الفنية ورفدها بروافد التجديد والتطوير. إن انفتاح النص الشعري على آفاق الدراما يعد مؤشرا صحيحا على خروج الشعر من انغلاقه على دائرة الجنس الأدبي الصارمة، وقدرته على التناغم والتواؤم مع معطيات الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية. بل يمكن القول إن النزعة الدرامية باتت من الملامح الفارقة في الشعر المعاصر منذ أن أصبح الشاعر في مواجهة عوالم وظروف حياتية واجتماعية وكونية على جانب من التعقيد، والتشابك، الأمر الذي يستدعي كمّا أكبر من التفاعل والتحاور والمناجزة، ويستدعي أن يجد الشعر نفسه في أتون الصراع لا محالة.

تلك كانت مقدمة لا بد منها لتأكيد أمرين ونحن بصدد تقديم شعر أحمد العدواني، أولهما: القول بوضوح «النزعة الدرامية» في هذاالشعر على رغم تصنيفه اصطلاحا تحت جنس «الشعر الغنائي». أما الأمر الثاني - وهو ناتج بالضرورة عن الأول - فهو اكتظاظ هذا الشعر بالصراع بمستوييه الحياتي والفني، الأمر الذي يؤكد على حضور «الآخر» وثقله وأهميته، وبالتالي يخرج هذا الشعر من دائرة الذاتية المغلقة إلى دائرة الكل أو المجموع.

عناصر البناء الدرامي في نصوص العدواني:

إن الملمح العام لنصوص العدواني الشعرية يتضح في كونها أبنية درامية ذات نسق متنام ومطرد. والبناء الدرامي عادة ما يقوم على أركان أساسية متعارف عليها وكثيرة الدوران في معاجم وموسوعات المصطلحات الأدبية والفنية. وهذه الأركان تتمثل في: المقدمة - نمو الحدث وتصاعده - العقدة أو الذروة - الانفراج - انتهاء المشكلة وتحققها [٦].

وقد تأخذ هذه الأركان الدرامية حيزا أكبر من التفصيل والتفنيد، ولكنها في النهاية تستقر على هيئة العناصر الآتية:

١ – الحدث أو الحكاية أو القضية، وتصاعدها نحو الذروة ثم انفراجها في نهاية النص.

٢ – الصراع.

٣ – الشخصيات.

٤ – الحوار.

٥ – الموقف الدرامي [٧].

أولا: الحدث أو الحكاية / الخطوط الأساسية:

يظل مسرح الحياة – المجتمع – الأمة – هو المعين الأكبر للحدث أو الحكاية في نصوص العدواني. فالشاعر يبدو في حالة تلبس دائمة بمحيط موّار من البشر وقضاياهم وحكاياتهم وإشكالاتهم التي تحاصره وتستدعيه في جل نصوصه. هذا الواقع الحياتي والفني أوجد لدى الشاعر وعيا ملحوظا بتجاوز عالم الذات وعالم الآخر وتهيئهما الدائم للتجاذب أو التنافر، وهذه الحالة من التجاذب أو التنافر تتحدد بالإجابة عن السؤال: من أنا؟ ومن الآخر؟ ما ماهيتي وصفتي؟ وما ماهية الآخر وصفته؟ الأمر الذي سيقود إلى عملية معقدة من محاولة التعرف والاستدلال والتقييم. وما كان شعر العدواني وميراثه الفني غير إقرارات متعددة الوجوه لرؤيته الاستشرافية التقييمية لماهية ذاته وصفتها، وماهية الآخر وصفته (المجتمع – الأمة – نماذج وشخصيات أخرى). وعلى قدر ما تتضح ملامح كل طرف وتتبلور، يتحدد موقف الشاعر ويكتسب خطوطه النهائية. وقد جاءت نتيجة الاستشراف «للأنا» و «الآخر» بهذه الصورة:

«أنا» الشاعر: الاستنارة – الطموح (روحي وفكري) – الرغبة في التجاوز والتجدد والتطوير – الاستعداد للكفاح من أجل مبادئه – هاجس الإصلاح.

«الآخر» المجتمع / الأمة: مجاورة الأخطار – تأخر وتقليدية وتلكؤ – رضى بواقع مستخذ – الثبات عند قيم مندثرة حائلة – محاربة المجتهدين والثوريين.

هذا الاستقراء لواقع «الأنا / الآخر»، وهو واقع - كما يرى الشاعر - يفتقر إلى الاتساق والمواءمة، لكونه واقعا ينبني على قطبين متعاكسين ومتناقضين قاده لا محالة إلى حالة من القلق والتململ والغضب المكبوت الذي اتخذ صورا شتى من السخرية المرة والتهكم اللاذع والخيال الكاريكاتيري ومواقع المفارقات التي كانت في جماعها السمة الفارقة لشعر العدواني. لقد كان الشاعر باختصار يعاين «اختلافه» عن «الآخر»، و«الاختلاف» نبو ونفور، وتهيؤ حتمي للمواجهة و «الصراع». ومن منطلق «الصراع» كآلية حياتية وكموقف وكتعبير عن الاختلاف تتبلور نصوص العدواني وتتخذ شكل البناء الدرامي القائم في أساسه على «الحدث» أو «الحكاية».

ولعل المستشرف لشعر العدواني سيلاحظ أن «الحدث» أو «الحكاية» في نصوصه تدور حول ثلاثة محاور أساسية:

الأول: الدوران حول فكرة المناضل الممتلئ بحس الطموح والتغيير، المؤمن بمبادئه ومشروعاته الإصلاحية، الحالم بغد أفضل، المتطلع نحو المستقبل المبشر بولادات ورؤى جديدة تعيد صياغة الحياة. وهو في المقابل رافض للركود والتخلف، كاره للانتهازية وعبدة المصالح، حامل بلا هوادة على الخواء والانغلاق والتقليدية البائدة. هذا الدور يضعه لا محالة مقابل ردود فعل يراها متمثلة بما يلاقيه من تثبيط وحسد وتآمر وتنكر ومحاربة ... إلخ.

الثاني: الدوران حول فكرة «النذير» ذي الرؤية والنبوءة، الذي يمتلك القدرة على معاينة الأخطار المحدقة القادمة، فيطلق صيحات التحذير والإنذار ممتلئا بالشفقة والخوف والشعور باقتراب العاقبة وسوء المآل. ولكنه لا يقابل بغير الصمم والغفلة.

الثالث: الدوران حول فكرة المغترب الواقع في وهدة الوحدة والانقطاع، المتفرد برؤاه وأحلامه المستعصية على الفهم أو القبول. فيمتلئ بالاحساس بانقطاع السبل وبُعد الشقة، ويتحرق شوقا إلى الرفاق من أمثاله يعينونه على رحلته المضنية.

وغالبا ما يكون هؤلاء الرفاق قد تواروا قبله أو ضيعتهم الدروب أو يكونون واقعين وراء برزخ الأمنية والمستحيل، فيندبهم بحرية وشوق ويتطلع للانضمام إليهم حيث عالم النقاء والتطهر والكشف.

وتتطور سمات المغترب إلى سمات تراجيدية مؤثرة حين يختار أخيرا

الرحيل والابتعاد يأسا وحسرة عن من لا يشبهونه أو يفهمون طموحات روحه. والبعد التراجيدي في هذا الرحيل النهائي يتمثل في عملية الانفصال أو الانقطاع وما فيها من ألم وشجن ومعاناة تنتهي به إلى وحدة روحية مغرقة في صوفيتها وشجنها.

إن «الحدث» في نصوص العدواني الشعرية كالحدث في العمل الدرامي، يمتلك نسقه وبنائيته، ويبدأ بسيطا ثم ينمو ويتطور إلى حين بلوغ الذروة، ثم ينحسر عن نهاية واكتمال. ولعل التمثيل بنصوص مثل: «خطاب إلى سيدنا نوح»، «الناسك وشكوى الشيطان»، «رأس»، «الوليمة»، «الذبابة والجبل» على سبيل التمثيل لا الحصر، يقربنا من هذا التصور لوحدة الحدث وتركيزه ودورانه حول فكرة أو حكاية محددة. وغالبا ما تكون هذه الفكرة أو الحكاية ذات طابع رمزي مستمدة عناصرها من خلفيات دينية أو تراثية أو اجتماعية واقعية، متوسلا إليها بشخوص واقعيين أو حيوانات أو عناصر الطبيعة. ولعل من الأمور اللافتة لدى الشاعر في مسألة القص وما نراه من ارتياده لقص الفانتازيا وصورها اللامعقولة وشطحها في الخيال والرؤية كما في مثال «معزتنا العجفاء» التي تنزو إلى السماء وقد تملكتها رغبة قضم القمر الذي استحال إلى «قرص خبزة سماوية تحمله صينية الضياء».

ثانيا: الصراع ومستوياته:

يتخذ الصراع في أي حدث أو حكاية آلية بنائية متحركة ونامية. ومن يستشرف طبيعة هذه الحركة المتنامية في الأبنية النصية للعدواني يمكن أن يخرج بهذا التصور العام لمسارات الحدث في خطوات تطّرد كالآتي:

١ – التخلي عن الخصوصية وتمزيق حجابها.

٢ – معاناة تشييد جسر التواصل بسبب اختلاف لغة الذات عن لغة المجموع واغترابها وتميزها.

٣ – تحليل مفردات عالم «الآخر» وفرزها وتقييمها.

٤ – الوعي باختلاف عالم «الآخر» عن عالم «الذات»، وهذا الاختلاف – كما تراه الذات – ليس اختلافا نوعيا وإنما اختلاف قيمة، فهو حسب التقييم النهائي لرؤية الشاعر عالم ناقص أو شائه أو مشوب بالخلل.

٥ – تحديد موقف نهائي من عالم «الآخر» متمثلا بالشك والرفض، ومن ثم التهكم.

٦ - بعد هذا الاكتشاف لعالم «الآخر» تتم العودة تلقائيا إلى «عالم الذات»، وهي عودة مشوبة بالخيبة والحسرة وحسّ الانهزام.

٧ - بدء التشوق من جديد إلى ارتياد عالم «الآخر» ومناوشته وإصلاح خلله ... وهكذا دواليك.

إن الخطوات السبع السابقة تكاد تشكل خريطة «صراع دائري» غير منته. وإن كان الصراع في الفنون السردية يميل إلى النهايات، أو هكذا يفترض أن يكون، فإن الصراع في الشعر يظل صراعا دائريا غير منته. وهذا أليق بفن الشعر واتساع عوالمه، وأليق كذلك بقضايا الشاعر ذات البعد المفتوح على التساؤلات والمشاريع.

إن فكرة «الصراع» ماثلة مثولا جوهريا في الخطوط الأساسية «للأحداث» سالفة الذكر، والتي تمثل لحمة وسدى النص الشعري عند العدواني، وهو صراع يبدأ اجتماعيا وفكريا، ثم يستحيل إلى لون من الصراع النفسي الطاحن. إن الصراعات في مستواها الاجتماعي ماثلة في رؤية الشاعر لطبيعة محيطه الاجتماعي وما يظنه فيه أو يراه من مظاهر سلبية قد تؤلمه أو تستثير حزنه وسخطه، فيدخل مع هذه المظاهر في مناورات متعددة المستويات من رفض أو تمرد أو سخرية أو استهجان. ثم يتطور هذا الصراع بين الشاعر ومجتمعه إلى صراع فكري أساسه الاختلاف في الموقف الحياتي، والاختلاف في الرؤية الفلسفية لمنظومة التاريخ والقيم والتراث، انتهاء إلى الاختلاف في النظرة التقييمية لمفاهيم الحياة المعاصرة كمفاهيم التطور والحداثة والتلاقح الثقافي والمعرفي.

أما الصراع النفسي فيأتي في نهاية الخط البياني في الخريطة الانفعالية للشاعر، إذ إن الوعي بالصراعات الاجتماعية والفكرية أولا وتمثيلها يكاد يكون الهاجس الأعظم لرجل مثل العدواني الذي يدرك دوره التنويري ومسؤولياته الإصلاحية، ويعمل بصبر وأناة من أجل تحقيق مشروعاته وأحلامه، وهو وعي متطور لرجل مفكر ومشغول بالهم الاجتماعي ومسائله، أكثر من كونه وعي شاعر تغلفه الضبابية والغموض. ولا شك أن هذا الوعي الفكري والاجتماعي اليقظ يعلي من فنية العنصر الدرامي في شعره ويجعله تقنية تنحو نحو القصد والغاية.

ثم يأتي الصراع النفسي في نهاية المطاف ليضع لمسة الشاعر النهائية، وهي لمسة ذات أبعاد إنسانية تمس المخزون العاطفي

والانفعالي، فتستثير مكامن الشجن والغربة والألم والحب واللوعة ... إلخ، وكلها مشاعر متضاربة موغلة في الرهافة والتأثير ولها دورها الفني المهم في بناء معمارية النص.

ولعل الحديث عن الصراع النفسي يقربنا من عنصر «المعاناة». والمعاناة عند العدواني بمستوياتها الفكرية والنفسية والشعورية كامنة في سياق «الحدث» أو «الحكاية» في نصوصه، وماثلة فيها من خلال الصور والخيال والمفردات المكثفة ذات الظلال وسياق القص، والاستدلال عليها يبقى متاحاً وسهلاً للقارئ والمتذوق.

ثالثا: الشخصيات:

لا يمكن للحدث والصراع في العمل ذي النزعة الدرامية أن ينبني ويتنامى من دون الارتكاز على «الشخصيات»، التي لا تحرك الحدث فحسب، وإنما أيضا تنمو بنموه وتتحكم في تطوره واطراده. إن شاعرا مثل العدواني تستفزه جدلية «الأنا والآخر» لا يمكن له أن يخرج عن إطار هذين المحورين، أو بالأحرى هاتين الشخصيتين: شخصية «الأنا» وشخصية «الآخر»، ورصد ما بينهما من مواجهة وسجال. إن الاقتراب من النصوص سوف يضعنا في دائرة ثلاثة أنماط من الشخصيات طالما تلبسها الشاعر وملّها وهي:

١ - شخصية المناضل المثقف.

٢ - شخصية النذير.

٣ - شخصية المغترب المتوحد.

أما الشخصية الأولى (المناضل المثقف) فتتضح في نصوصه مثل: «دعوة»، «كلام»، «كلمات: سؤال»، «حديث السندباد». إن السمة العامة لهذه الشخصية تتضح في قوله:

رفض السجن في التراب ... وصبا للسنا هواه
وجرت خلفه السحاب ... تتسامى إلى مداه
ثم لما تهافتت ... مطرا أوحل الثرى
حقدت حينما وهت ... دون أن تبلغ الذرى
نسيت كل مغنم ... كان سيفي محققه
ورأت في ترنمي ... في الهوى كل زندقه [8]

فصفة المناضل الأساسية تتمثل في علو همته وتطلعاته الطموحة وتساميه في الوسيلة والهدف، ورغبته في بث وعي الثقافة والتحديث في وسطه وبين قومه، الأمر الذي يثير الأقزام والمتسلقين الذين لاهم لهم إلا التجديف وإثارة الغبار وشحذ الأظافر للنيل منه. وأخيرا لا يملك هذا المناضل غير أن يندب مصيره المؤلم بين قوم يرى أنهم أضاعوه وتآمروا على استغلاله وتحطيمه:

أعصروا الخمر من دمي — واشربوها معتقه
واتركوني وأعظمي — ولحومي الممزقه
واتركوني ومأتمي — ليس لي فيكم ثقه [٩].

وفي مثال آخر تتأكد ملامح تلك الشخصية المناضلة ذات البعد التنويري التي وهبت ذاتها للعمل والتشييد واتضح غرامها بالغايات العليا، ولكنها غايات لا يقدرها الجهال والسفهاء وأصحاب الغفلة من الهُمَّل المشغوفين بالهدم والنقض:

يا صاح ما العمل؟
غطتْ على مداركي الحيره
أشيِّد الجبل
أشحن كل صخرة فكره
حتى إذا بلغ الأشد واكتملْ
وملك القدرة والخبره
هاج به الهَمَلْ
فنقضوه صخرة صخره
يا صاح ما العمل؟
غطت على مداركي الحيرة؟ [١٠]

أما في «حديث السندباد» فالمناضل يعود إلى قومه بعد رحلة طويلة في اكتساب المعارف وصقل الذات وتجريب الحياة، وفي يديه «فسائل اللؤلؤ والمرجان» و «الكأس المنيرة» الطافحة بجوهر الحقيقة، ولكنه لم يجد غير الخيبة والغفلة والحال التي لا تتغير:

عدت أنا المسافر القديم السندباد
من بعد ما طوَّفت في البحار والبراري

عدت إلى أقطاري
وجدتها كما خلفتها في سالف الأزمان

❖ ❖ ❖ ❖

وأهلها تعيش في سكره
مشينة الفكرة والنظره
تحجرت فأصبحت كالمومياء [١١]

إن سمات الشخصية التي يرسمها العدواني لنفسه تكاد تقترب إلى حد ما مما يسمى بشخصية «البطل الإشكالي»، وتعريفها: «إن الإشكالي هو البطل المثقف الذي رغب في تحديث مجتمعه، ولكنه جوبه بالعداء من قبل السلطة التقليدية التي تؤيد الجهل والظلام، فاعتزل وهمِّش قبل أن يهشَّم، فكتب مذكرات معاناته المرة في عالم بلا قيم» [١٢].

«والإشكالي لا يستطيع أن يلغي ثقافته إلا أن يلغي عقله وضميره، لأن في ذلك موته. ولذلك فهو يعيش مرارة المعاناة وقلق التوتر بين أغلبية ينصرف كل همها إلى الطعام و(السفاسف) وبيع أغلى القيم بأبخس الأثمان» [١٣].

ولكن تبقى فروق بين ما يقترحه تعريف «البطل الإشكالي» من سمات وبين الشخصية التي يرسمها العدواني لنفسه. فتعريف «البطل الإشكالي» يمضي في قوله «إن الإشكالي غالبا ما يكتفي بالرغبة في الأحلام والتغيير دون أن يتعدى هذه الرغبة إلى مجال العمل والممارسة ... وهو بطل نظري لا عملي، وغالبا ما يكتفي بالإشارة إلى الخطأ دون أن يشارك في إزالته» [١٤].

إن ما يخفف من وطأة هذه الصفة السلبية وينقضها في الشخصية التي يرسمها العدواني لنفسه ماثل في أمرين، أحدهما كثرة الدوران والمناوشة واستمرار العناد، والإصرار على مراودة ذات الهموم مرة وبأساليب ومقاربات مختلفة استغرقت كل أعماله الشعرية تقريبا. وهذا الإصرار علامة من علامات الاهتمام ودليل على الرغبة في التحريك والتأثير، لا الاكتفاء بالحلم والأمنية. أما الأمر الثاني فيتضح في السمة الأخرى للشخصية المرسومة، فهو ليس مناضلا مثقفا فقط وإنما يتلبس أيضا شخصية «النذير» كسمة ثانية أساسية له. «والنذير» غالبا ما يتسم بوعيه المتقدم ونفاذ بصيرته وقدرته على

النبوءة، وشعوره العارم بالمسؤولية، وامتلائه بالخشية والحنو على الموهومين والغافلين من بني قومه. وكلها سمات لا تتفق مع الانكفاء على الرغبة بالحلم فقط، وإنما تتعداها إلى الجهر بالقول، واستثارة ما يمس الضمائر والأرواح من موروثات دينية وثقافية لا تزال تمتلك سطوتها وغناها. ولعل تلبس شخصية «النذير» تتضح خير ما تتضح في نص «خطاب إلى سيدنا نوح»، وفيه من العودة إلى الموروث الديني الروحي من جهة، واصطناع لغة الرمز والإشارة من جهة أخرى ما يصلح للتمثيل في هذاالسياق. إن شخصية الشاعر في نص مثل هذا تبدو شديدة الحضور والكثافة، فهو أولا يتسنم موقعا مهما في خريطة الحدث، إذ يقف مستشرفا الأحوال والأوضاع بنظرة شاملة فاحصة، قادرة على معاينة الخلل، وتحديد مداه وأثره. وهذا الموقع حري أن يمنحه عيني زرقاء اليمامة ويهبه النبوءة، ويملأه بالروع. فلا يملك إلا أن يعلن بأن:

سفينة النجاة
تعيش في مأساة
اشتمل الضباب فجأة عليها
فجنحت عن نهجها المرسوم
وأصبحت تدور في أضاليل الغيوم
وعصفت بها الرياح
تمزق الشراع تنقض الألواح
واضطرب السكان في يد الربان
وحار لا رأي له ولا سلطان
وراحت السفينة
تخبط في الطريق لا تملك مجراها ومرساها
وسلمت زمامها إلى تصاريف الغيوب تتولاها
وكل خطوة متاهة لها
في لجج لا تبلغ الظنون مغزاها [١٥]

و«النذير» لا يجهر برؤيته للأخطار المحدقة إلا لأنه لا يزال يمتلك الأمل في إنقاذ قومه، ولكنه إنقاذ جسيم التكاليف والأعباء يحتاج إلى أن يصطنع له رمزا يتفجر بطاقات العصمة والرؤيا وسداد الرأي وحنكة القيادة. ومن هنا تأتي الاستعانة بنوح للإشعار بجسامة المصير المتنبأ به

والذي يضارع الطوفان في مداه وأثره:

يانوح أدركنا
من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينة
وتفقد الأرض مظلة الضياء

❖ ❖ ❖ ❖

يا نوح أدركنا
فليس إلا أنت بين الأنبياء
ساد على الطوفان
وعاد بالحياة والأحياء

❖ ❖ ❖ ❖

يا سيد الربابنة
يا نوح أدركنا
من غرق مهين
اسلك بنا قصد الطريق الآمنة
يا قاهر الطوفان
بالحكمة واليقين
يا نوح أدركنا
يا نوح أدركنا
يا نوح أدركنا (١٦)

إن وجود نوح في سياق القص لا يلغي بأي حال شخصية الشاعر / النذير بقدر ما يدعّمها ويبرزها، إذ إن نوحا يظل رمزا للأمل والخلاص ليس إلا، بكل ما في هذا الأمل من ضبابية وتبعثر وإيهام، بينما تبقى شخصية الشاعر / النذير هي الصوت الأكثر دويا وحضورا، والضمير الأكثر يقظة وحنوا.

إن تقمص شخصية «المناضل المثقف» أولا و «النذير» ثانيا ومعاناة تبعات الأدوار الملقاة على عاتقهما وما يلاقيان من عنت وصدام وملاحاة، كل ذلك حري أن يفرز لنا الشخصية الثالثة التي طالما راوح حولها الشاعر وراودها، إن لم يكن قد انتهى إليها في نهاية المطاف، ونعني بها شخصية المغترب المتوحد. ولعل المتأمل لهذا الجانب في شخصية العدواني يجد في نص مثل «من أغاني الرحيل» تبريرا مقنعا

لهذا المسلك النفسي المتمثل بمعانقة الذات معانقة تتفجر بالشجن واللوعة، أكثر مما تمتلئ بالرضى والخلاص. وهذا التبرير للانقطاع والتوحد مع الذات وإنكار الآخر وتجنبه يتجلى منذ مطلع النص:

رحلت عنكمُ منذ سنينَ
وسنينْ
أجل ... يا سادتي أجلْ!!
رحلت عنكمَ ... ولم ازل أرحلْ

❖ ❖ ❖ ❖

رحلت عنكمُ ... ضقت بنفسي بينكم مرارا
ضقتُ بكم جوارا
ضقت بكم ديارا
تجمدت مشاعري ... تجهّمت خواطري
وماتت الدهشة في وجداني
وصار كل ما أسمع أو أرى
مكرراً مكرراً
يقتل شهوة الحياة في كياني
وأصبحت علاقتي به
علاقة الأطلال بالمعولْ
أجل ... يا سادتي أجلْ
رحلتُ عنكمُ ... ولم أزلْ أرحلْ (١٧)

ولو توغلنا في النص لوقفنا عند جملة من التفاصيل والمنمنمات الكثيرة التي يوردها الشاعر ليقنع بمسلكه الانسحابي الذي نتج عن استحالة التجانس والفهم وبعد الشقة بين غاياته العليا وغايات الآخرين المشوبة بالتواضع والدونية. وكلما ازدادت الرغبة لديه في التقارب والجذب، لج القوم في التعنت والتصلّب، الأمر الذي سينتهي إلى افتراق الطرق وإلى النهايات المسدودة:

يا سادتي
رفضتمُ مشورتي
أبيتم عليّ أن أقول كلمة
أشرح فيها دعوتي

حين أتيتكم
تعصف بي حماستي
أدعوكم إلى منازل الخلود
نرفع فوقها البنود
بادرتموني غاضبين قائلين
أبعد فما أنت لنا بصاحب
تريد أن تخرجنا من ردانا
من أمننا؟ من ديننا؟
إلى طريق الشر والنوائب

❖ ❖ ❖ ❖

ومن هنا
كان الخلاف بيننا
مشكلة تعقدت
وما أظنها
دون افتراقنا تنحلْ
أجل.. يا سادتي أجلْ
رحلت عنكم.. ولم أزلْ أرحلْ

❖ ❖ ❖ ❖

رحلت عنكم لكي أحطم الأسوار
وأنشر الأسرار في ضوء النهار
وأشهد الحياة والكون بلا جدار!!
فطالما أعاقني حد
وحال دون رؤيتي سد
وحكمت شرائع الظلام
علي حتى في ملاعب الأحلام!!
وكان لي بكل خطوة مقتل
أجل ... يا سادتي أجل
رحلت عنكم ... ولم أزل أرحل (١٨)

لعل صفة «الاغتراب» بإطلاقها وعموميتها تستدعي الحذر حين

الحديث عن العدواني. فاغترابه لا يبدو تعاليا وكبرا «للأنا»، أو استخفافا واستصغارا «للآخر»، بقدر ما هو لون من الحسرة الممضة على انفصال قسري وفرقة لا مناص منها. ولعل مشكلة الاغتراب في هذا السياق هي عينها مشكلة الاختلاف، فالشاعر المغترب مختلف عن الآخرين المهادنين للواقع الناقص، وهو أكثر منهم شفافية ورؤيا وأشد تحسسا لمواجع الروح وقلقها، وتعلقها بالمثالي ونفورها من الزيف والتلوث والانحطاط. كذلك هو أقدر على النقد والاستشفاف ومحاكمة الواقع الظالم أو الناقص والمشوه، على رغم عدم قدرته في أغلب الأحيان على إيجاد الحلول أو تغيير الواقع، فيقف حينها عند حد معاناة الخلل والنقص والتنبيه إليه. والمغترب ليس بالضرورة سلبيا أو هاربا من المواجهة، بقدر ما يعبر بمسلكه ذاك عن موقف معارضة ورفض لما هو شائع، أو موقف انفصال واعتزال يتعين اتخاذه للكشف عن الحقيقة.

ولعل تعبير المغترب المتوحد» لا ينطبق تماما على موقف العدواني الذي نحن بصدده، لأن الشاعر لديه إيمان خفي بأنه ليس وحيدا في موضعه ذاك، وليس فريد عصره في رؤاه ودعاواه وأحلامه، وإنما هناك دائما ثلة من الرفاق يشبهونه ويضارعونه في السموق والتطلع والبحث عن «الولادات الجديدة». والحديث عن هؤلاء الرفاق طالما تراءى في الكثير من نصوص العدواني مما يوحي بإيمانه الكبير بالآخرين المشابهين له في انتصاراته وانكساراته وطموحه وخيباته والمشابهين له أيضا في غيابهم الوشيك وأفول نجمهم:

رحلت عنكم ... أسأل عن رفاقي
أولئك الذين رشدوا قبلي
وآثروا التطواف بالآفاق
على حياة الظلّ
في موضع أيسر ما يقال عنه:
إنه مهمَل
أجل يا سادتي أجل!!
رحلت عنكم ... ولم أزل أرحل (١٩)

....

كان يمهد الطريق للمعالي

ويزرع الزمان بالآمال
وفي معارك النضال
يلوح كالشهاب
كان هنا وغابْ
وخلّف السرابْ

....

غربته العميقه
كانت له مشاعل
شام بها طريقه
لأكرم المناهل
فعرف الحقيقه
وملك الأسباب
كان هنا وغاب
وخلّف السراب

....

كان هنا تعزية لنا
يفيض بالسنا
في عالم مرتاب
يغوص في الضباب
كان هنا وغاب
وخلّف السراب(٢٠)

ورغم أن الشاعر المغترب يظل في حال سجال خفي لا ينتهي مع الآخر المختلف الكامن في لا وعيه، إلا أنه في لحظة من لحظات الانسلاخ الذاتي تتناهبه الرغبة في الاغتسال من أدران عالم الآخرين والدخول إلى عالم من الطهارة الخاصة، عالم تنتفي فيه الأضداد ومظاهر النشاز والتشظي، وتلتم حوله تلك الدعة الخالصة التي تأتيه هدية للكدح والصبر الجميل. ولعل أعذب ما كتبه العدواني في هذا المعنى نص «المغارة»، و«المغارة» في انقطاعها وسريتها يتخذها الشاعر رمزا للبكارة والطهر، وفيها يتم الاغتسال

الأخير والنجاة بعد تجريب أنماط من الكدح الممض والتسلق المضني في سبيل الأجمل والأنفع والأبهى:

أيتها المغاره
ها أنذا جئتكِ بعد رحلةٍ
في عالم الوجدان
مارستُ فيها كل غايةٍ
يهفو إليها ولهُ الإنسان
وذقتُ طعم الربح والخسارة
أطرقُ بابك الذي
عهدته يهشُ للزيارة
◆◆◆◆◆◆◆◆◆
أيتها المغاره
هيا افتحي بابكِ لي
فأنتِ منزلي
وفيكِ لي أودية منذ الصبا
خبأتُ فيه الحبَّ والأحلام والطهاره
يا صخرة المغاره
تزحزحي
إن ورائي للجراد غاره
وفي مزاودي
الزيتُ والقنديلُ والمناره[٢١].

وقد يأخذ طلب الانقطاع والتوحد بالذات مداه، حين يتيقن الشاعر بأن ذلك الانسلاخ لا يأتي بدوافع ذاتية نابعة من داخله فقط، وإنما أيضا بدوافع صنعها الآخر المناوئ الذي يظل في حالة ندٍّ ومواجهة. إن نص «وحدي» بما يحمله من إيحاءات الانكفاء والقنوط الممض يعيدنا إلى التساؤل عن «معنى وقوف البطل الإشكالي هكذا في برزخ المعاناة المريرة. والواقع أنه هو نفسه لا يستطيع أن يغير من قدره شيئا، فهو كأبطال التراجيديا الإغريقية يواجهون أقدارهم بشجاعة من دون أن يستطيعوا لها تبديلا، ذلك أن متطلبات الواقع وأجهزته تقف بالمرصاد

لكل محاولة تغيير، فيواجه الإشكالي بآلاف المعوقات التي تحيّد هذا الحالم وتهمشه إن لم تهشمه واضعة إياه بين السيف والجدار»[٢٢].

ما الدمعُ؟ ما الدمُ؟
ما العرقُ المهراقْ
لا بيرق عندي ولا بُراقْ!
لكن عندي الألمُ
وفي ضميري نجمة الإشراق
تفرّ منها الظلمُ

◆◆◆◆◆◆◆

ويحي! إلى متى أصارعُ الأيامْ
عمري يضيعُ كلّ لحظة
بين متاهةِ الأوهامْ
أبني وتهدمُ الظروفُ ما أشيد
من قصورْ
بنيتها من أعظمي ولحمي!
أبني وتسرقُ اللصوصُ ما بنيتْ
وتمسحُ الرياحُ اسمي![٢٣]

إن الحديث عن تلك الشخصية «النموذجية» المرسومة بعناية في نصوص العدواني سواء تلبست دور «المناضل المثقف» أو «النذير» أو «المغترب المتوحد»، يجرنا إلى تأمل أهم سمة من سمات نجاحها وتأثيرها، وهي كونها شخصية نامية تتطور وتنمو في سياق صراعها مع ظروف محيطها التي وُجدت فيه. وعملية نمو الشخصية وتشكلها، وهي في أتون الصراع، ستتمخض في النهاية عن صورة كاملة لملامحها الإنسانية والنفسية، وأجوائها وسمات محيطها.

إن العناية برسم الشخصية ونموها المطرد لم يقتصر في شعر العدواني على شخصية «البطل» الأوحد سابق الذكر، وإنما حفل تراثه الشعري بنماذج أخرى خارج سياق تلك الشخصية النموذجية، وغالبا ما تكون تلك الشخصيات مناقضة للشخصية النموذجية لكونها تخص «الآخر» المناوئ أو المختلف. من هذه الشخصيات

شخصية «العبد» الرافض لحريته لكونها مسؤولية وإرادة لا يقوى عليهما، وشخصية «نوح» رمز التعلق بالأمل والنجاة، و«الشيطان» المشتغل بالغواية والكيد، و«الجمل» رمز الأصالة والهوية، و«البدوي» المتحسر على غروب فطرته ونقائه، و«المعزة العجفاء» التي تسطو بانتهازية مقززة على ما لا يتناسب ودونيتها، و«الذبابة» التي تحسد حقارتها سموق الجبل وأنفته[٢٤]، وغيرها من الشخصيات ذات الظلال والإيحاء. وقد اجتهد الشاعر في تعامله مع هذه الشخصيات الخارجة عن محيط ذاتيته أن يجعلها تقدم نفسها طواعية، جاهدا أن يتنحى جانبا ويتركها تتحرك في محيط الحدث من دون تدخل في سياق عرضها ونموها، وهذا ينطبق على شخصيات مثل «العبد» و«الشيطان» و«البدوي» و«الذبابة». ولكنه في أمثلة أخرى مثل «رسالة إلى جمل» و«خطاب إلى سيدنا نوح» و«معزتنا العجفاء» يبدو حاضرا على مشارف الحدث يستقصيه ويصوره من موقع المستشرف الذي يقف شاخصا متأملا، ناصحا أو متوسلا أو متهكما، ومشيرا بوعي وقصد إلى مواضع التوتر والتأزم. ووقوف الشاعر في تلك الأمثلة موقف المحرك للشخصيات والمتدخل في مصائرها لا يخفى فيه قصد الإشارة إلى أزماتها وما تعانيه من خلل أو تشويه أو ضلال، وذلك بأكبر قدر ممكن من الإيماء والإيحاء دون الانجراف إلى خطابية أو وعظ مجانيين.

رابعا: الحوار - الديالوج والمونولوج:

يظل الحوار خاصية مهمة في العمل ذي النزعة الدرامية. ونظرة سريعة إلى عناوين بعض النصوص عند العدواني تنبئ ولا شك بذلك الميل إلى اصطناع مواقف حوارية لافتة تتفاوت بين الديالوج (حوار متبادل بين شخصين)، أو المونولوج (حديث النفس). إن صيغا مثل: «خطاب إلى سيدنا نوح، صفحة من مذكرات بدوي، رسالة إلى جمل، قالت لي السمراء، إلى القطيع، اعترافات عبد»، هذه الصيغ الآخذة شكل «الخطاب» و«المذكرات» و«الرسالة» و«الاعترافات» و«القول أو التوجه به» تستدعي ولا شك أسلوب البوح بشكله الحواري وتستحضر الآخر وتقيم معه نمطا من الجدل والحوار القابل للجهر والإعلان (الديالوج) أو المستسرّ المستخفي في تهاويم النفس وتأملاتها (المونولوج).

وبقدر ما يأتي «الديالوج» منطقيا ومرتبا وواعيا - آخذا بعين الاعتبار وجود الآخر الذي يُفترض أنه على درجة من التنبه والوعي كما في «خطاب» و«رسالة إلى جمل» و«قالت لي السمراء» و«إلى القطيع» - يأتي المونولوج/حوار النفس متخطيا لهذه الاعتبارات. ومن هنا يمكن للمونولوج أن يسيح في عالم الخيال والتذكر وأحلام اليقظة ورؤيا المنام والهواجس والذكريات وتراسل الخواطر... إلخ. وكلها لا تخضع لمنطق الترتيب والتدبير الواعي، وإنما تنثال على الذهن في لحظات شروده وغيبوبته. وقد استفاد الشاعر من هذا الملمح النفسي وأحسن توظيفه في مقامات تستدعي هذا النمط من التقنية الفنية. فنص «من مذكرات بدوي» يقوم أساسا على التذكر والاستحضار والغيبوبة الشعورية في عالم أقرب إلى الحلم. ونص «اعترافات عبد» يتأسس على جملة من التأملات المعذبة والوقوع تحت مقصلة جلد الذات، والسياحة في سرداب مظلم من التوقعات والمخاوف والكوابيس:

في أعماقي
ظلّ أسودُ كالديجور!
منذ ولدت أعانيه
وأجاريه
يحملني كالمسحور
للسيد في كل مكان!

◆◆◆◆◆◆◆

الحرية ترعبني!!
تقذفني في جو فراغ
يغتال كياني
ويطوّح بي في مهواة
فيدور بها راسي..
يا ويلي..!
حين اقابل وحدي
وجه مصيري(٢٥)

أما نص «مواقف» فيستعير من لغة الحلم تهاويمها وتجريدها وصورها الهلامية المضببة:

أحلم أن الليلَ ورائي
والصبح أمامي
وسحابة أحلامي
تزرعُ أيامي
... وإخالُ الحلمَ حقيقه
فأسربل ذاتي بحديقه

◆◆◆◆◆◆◆◆◆

أحلمُ أني أفقُ
يحفلُ بالأقمار
ويصبُ عبير الأنوار
وحجاب الظلمة يحترقُ
وأنا كوكبُ أفراحٍ تأتلقُ(٢٦)

خامسا: الموقف الدرامي:

لعل بروز تلك الملامح الدرامية في شعر العدواني وقيامه بتوظيف عناصرها في شعره يقربه بلا شك من تمثل ما يسمى بـ«الموقف الدرامي»، الذي يتبلور في روح النص وما يعكسه من موقف مبدعه من الحياة والمحيط والبيئة. وقد تحدد معنى «الموقف الدرامي» فلسفيا وفنيا بأنه علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين. فالإنسان المحاط بجملة من المخلوقات والأشياء والظروف لا بد أن يحدد إزاءها موقفا ما سلوكيا أو فكريا، لكونها وسائل أو عوائق تسد طريق حريته. فيتخذ إزاء ذلك كله مشروعا ذا صلة بما يحيط به من عوائق يتجاوزها بذلك المشروع نحو غاية له، يحاول أن يعبر بها عن حالته الراهنة. وهذه العوامل - مهما كانت درجة تعويقها - هي التي تحدد مشروعه وتشف في نطاق تلك الحدود عن حريته. فالموقف/ المشروع إذن يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معا، وبه يكون الإنسان في تغير دائب تبعا لمشروعه وما يبذله فيه من جهد(٢٧).

إن الموقف/ المشروع إذن تتحدد أهميته في كونه يؤسس علاقة مع ما هو خارج نطاق الذات، ويقيم جدلية مستمرة ودائبة مع المعوقات في محاولة لمحاذاتها وتجاوزها.

والعدواني الذي يبدو متناقضا مع مجتمعه ظاهريا، ليس إلا نموذجا لذلك المنهمك في صنع مشروعه الطامح إلى التكامل مع الأضداد

وتشذيب اختلافاتهم بحثا عن حرية أوسع. إنه يعي أن التناقض يقود إلى الانبتات، وفي الانبتات غربة وألم ووحدة. وحري بهذا الألم أن يولد تلك النزعة نحو التكامل، حيث الحرية الأوسع التي تظل - تبعا للآلية الدرامية في الحياة - غير قابلة للتحقق، بيد أنها تظل مهمازا للشوق والتطلع.

وهكذا تبقى السمة العامة لشعر العدواني في كونها جدلية لامنتهية من الخروج والولوج شبه الدائري، الخروج من الذات بكل ما توحيه عملية الخروج من جهد وكدح ومشقة، والولوج في عالم الآخر بكل ما يحمله هذا الولوج من معاني المحاولة والعناد والاختراق والتمازج.

ومن هنا نعود إلى نقطة البداية، وهي فكرة قيام الحياة على عناصر درامية أصيلة في تكوينها تتبلور في الأعمال الأدبية في موقف درامي يكشف عن علاقة الإنسان العميقة بالحياة وبالآخرين، ولكون الإنسان صانعا ومهندسا لهذه العلاقة الجدلية السجالية اللامنتهية.

الهوامش

1 ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر... قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٢٨٥.

2 ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧١، ص ٤٦.

3 ـ قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس، ط ١، الكويت، ١٩٩٧، ص ١٨.

4 ـ المصدر السابق نفسه، ص ١١.

5 ـ المصدرالسابق نفسه، ص ١٢ – ١٤.

6 -Hugh Holman, A Handbook, To Literature, The Odyssey Press, 3rd ed, p. 173

- Edward Quinn, A Dictionary of Literary And Theematic Terms, New York, 1999, p. 93, 94.

- Gerald Prince, A Dictionary Of Narratology, University of Nebraska Press, London, p 23.

7 ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث.

8 ـ العدواني، الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦، ص ٣٢.

9 ـ المصدرالسابق نفسه.

10 ـ المصدرالسابق نفسه، ص ٢٠٨.

11 ـ المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٢، ٢٥٣.

12 ـ محمد عزام، البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٩٢، ص ٥.

13 ـ المصدر السابق نفسه، ١٣، ١٤.

14 ـ المصدر السابق نفسه، ص ١٠، ١١.

15 ـ الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥.

16 ـ المصدر السابق نفسه، ص ١٦، ١٧.

17 ـ المصدر السابق نفسه، ص ٧٧، ٧٨.

18 ـ المصدر السابق نفسه، ص ٧٨، ٧٩.

19 ـ المصدر السابق نفسه، ص ٧٧.

20 ـ المصدر السابق نفسه، ص ١٩١، ١٩٢.

21 ـ المصدر السابق نفسه، ص ٢٣٦، ٢٣٧.

22 ـ البطل الإشكالي، ص ١١.

23 ـ الأعمال الكاملة، ص ٣٢٧، ٣٢٨.

24 ـ انظر هذه النصوص على التوالي في الأعمال الكاملة: اعترافات عبد، خطاب إلى سيدنا نوح، الناسك وشكوى الشيطان، رسالة إلى جمل، صفحة من مذكرات بدوي، معزتنا العجفاء، الذبابة والجبل.

25 ـ الأعمال الكاملة، ص ٩٧.

26 ـ المصدر السابق نفسه، ص ٢١٠.

27 ـ انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٦٢٢، ٦٢٣.

نماذج من شعره

من ديوان «أجنحة العاصفة»

سماديرِ

تَنَبَّهْ يا زمانُ!! فليس أقسى
على الأحرار من نومِ الزمانِ
تخطّى النّصرُ خُواضَ المنايا
وصال السيفُ في كف الجبان
وقام على تراثِ الفخرِ نغْلٌ
ونام على فراش الطُهر زان
وأصبحت المنابرُ والكراسي
مطايا للأسافلِ والأداني
تَنَبَّه يا زمان!! فليس أقسى
على الأحرار من نومِ الزمان

(١)

إبليسُ في معترك الزعامهْ
أشهرَ إسلامه
ولبس الجبَّةَ والعمامه
وراح يدَّعي الإمامه!!

(٢)

الليل حصانٌ
يرقصُ في قلب الأملِ
فتّانُ الطلعةِ نشوانٌ

يَصطاد عذارى اللذات على مهلٍ
وهمومي تلعبُ بالليل
لَعِبَ الفرسان على الخيل

(٣)

موج البحر طُبولٌ والشاطئُ طَبّال
والريحُ خُيولٌ يركبُها موّال
وأنا في لُجٍّ البحر
شَجرٌ يُثمِرُ بالدُّرِّ

(٤)

على جناح نمله
نام جبل
وسهرت غابه
وفي ضمير رَمله
دَمعٌ هَمَل
فاغتسلت سحابه

(٥)

قوضتُ قُبّة السماء
كوَّرتُها على الأرض
فغَامَتِ الأشياء
وغابَ بعضي في سراب بعضي

(٦)

تنتظرْ الظلمه...
ان ينكر النهارُ اسمه وَرسمه
لكي تكون زوجه وأمّه

لكنما طبيعةُ النهار
تَرشّ فوق كل دار
قمراً ونجمه

(٧)

مـــــــا دام مـــــــا لـنـا وَثـن
فـــــــي دولـــــــة الأوثـــــــان
فـــــــمـــــــا لـنـا ثـمـن
ومـــــــا لـــنـــا أوزان
وَجَوهُنا ليس لها ظلٌّ
على موائد القصورْ
أسماؤنا ليس لها مَحَلٌّ
إلا علِى شواهدِ القبور
تهمِلنا رُوزنامة الزمن
ونحن فرسان الوطن
ونعمتِ الفرسان!!

(٨)

اضرب بجناحي نسر
في أفق الشعر
واكتب، واكتب لملوك العصر
اسفار النصر
ستظل غريب الأبديه
ما دُمتَ تغني للحُريَّه

❖❖❖❖

جواب

تُسائلُني الغريبةُ عن دياري
وما علمت دياري أرضَ غُربه
فقلتُ لها دياري حيثُ ألقى
غريبَ هوى يبادلنيٍ المحبه
دياري فكرة كالنورِ تسري
وما احتَبَست على علَمٍ وتربه
تركتُ سواكنَ الأوطانِ خَلفي
لمن ألفَ الحياةَ المستتبه
وسابقتُ الرياح بكل أفقٍ
فلي والريح ميثاقٌ وصحبه

❖❖❖❖

دعـوة

أحبائي لئن خالفتموني
ورُمتم وجهَ دررب غير دربِي
لقد آثرتكم بهوايَ صرفا
ولم أشفِق على أسرار قلبي
رَمَزتُ لكم بحبُي فاعذروني
إذا لم تشعُروا برُموزِ حُبي
وَعيت قضية وجَهلتموها
فحسبي لعنة التاريخِ حسبي!

❖❖❖❖

شطحات في الطريق

هاتِ اسقنيها!!! لستَ من سُمّاري
إن لم تكُنْ للكاسِ ربَّ الدّارِ
هيَ بنتُ مَنْ؟! الشّمسُ دارةُ أهلها
أبدًا ونحنُ الأهلُ للأقمار
أنا من إذا شعّتْ عليهِ تفتّحتْ
دُنياهُ عن روضٍ وعن أطيار
ولَمحتُ أسرارَ الوجودِ تطيفُ بي
نشوى وأرْدَانُ الجمَالِ جواري
دعني، وما زعَمَتهُ كُفّارٌ بها
عن إثمها، فالنّار للكُفّار
صلّيتُ لمّا أمطرتْ أنوارَها
ما أروعَ الصّلواتِ للأنوار
ووقفتُ بالوادي المُقدّس ساعة
وأخذتُ عن نَفَحاته أشعاري
الله للعُشّاق في سَبَحاتهم
مسوا ضفاف الخُلدِ بالأذكار
رافقتُهم فعرفتُ بينَ رُبُوعهم
أهلي، وطَابَتْ عندهم أخباري
مَغنايَ في دُنيايَ صُحبةُ مَعْشَرٍ
حَفلتْ مَنَاسكُهُم بكلِّ عَمَار
زَانُوا الليالي سيرةً وعَقيدةً
لَكنْ تواروا في حِمَىً مُتواري
قومٌ إذا أدركتَ ما نهضوا له
قلتَ: المُلوكُ تلوحُ في الأطمار!

الغارُ سهلٌ مُمْرَعٌ بحضُورهم
والسّهلُ حينَ غيابِهِم كالغار
إنّي على آثارهم سارٍ، ولي
فِيهم مَكانُ الكوكبِ السَّيَّار

❖❖❖❖

يا ريحُ!! حَتّامَ الغُبارُ يَلفُّني
مَن لي بريحِ غيرِ ذاتِ غُبار
أَوَ كلما قاربْتُ صفو شريعة
طمَّت عليَّ سحَائبُ الأكدار؟
لا!! لن أحيدَ عنِ البِذارِ وإن رَعَتْ
زرعي الجرادُ بجيشِها الجرَّار
يا ربِّ!! عَفوك إنَّني في حَيرةٍ
دَهياءَ غالبةٍ على أطواري
تتبرَّج الأوزارُ لي فأجيبُها
وأعودُ ألعنُ فتنة الأوزار
وأعاندُ التَّيَّارَ ثُمَّ يُهيبُ بي
نَزَقٌ فأركبُ غاربَ التيَّار
وتزورني الخطراتُ في غَسقِ الدُّجى
فإذا البُرُوقُ مَواكبُ الزُّوَّار
وكأنَّ نفسي كوكبٌ متألِّقٌ
يَهمِي بأفراح السَنَى الثرَّار
وأديرُ طرفي - والوجُودُ صحائف
شَتَّى - فأشهدُ وحدةَ الأسفار
وتَزولُ أضواءُ البيارق فجأةً
ويطولُ بعد زوالها استفساري

وتسدُّ أشياءُ الظلامِ مطالعي
ويضيقُ دوني واسعُ المِضْمَارِ

وأُسَائِلُ الآثارَ عن أعيانها
وأظلُّ بينَ الشَّكِّ والإنكارِ

أوَّاهُ من هَمِّي! وأينَ أفرُّ من
جبروتِ سطوتهِ وكيفَ فراري؟

يا ربِّ! أقلقتِ الرِّياحُ سفينتي
فامنُنْ عليَّ بشَاطِئ استقرار!

❖❖❖❖

يا منْ تجلَّى الطُّهرُ في قسماتها
ضحيانَ يَحكي طلعةَ الأسحار

ناديتِني فانْهَلَّ صوتكِ في دمي
خمراً بلا كَرْمٍ ولا خَمَّار

لا تكتمي بيني وبينكِ قصةً
أسرارُ قلبك في الهوى أسراري

هاتي حديثَ الرُّوح عن أشواقها
في غابةِ الأشواكِ والأزهار

قُولي بهمِّكِ لي فعندي مثله
همٌّ أدلُّ به على الأقدار

إنِّي أسيرُ الصَّمت! مُنذُ تعلَّمَتْ
نفسي تمرُّدها على الآسار

أستقبلُ الدُّنيا بنظرةِ ساخرٍ
وأضالعي ضيفٌ على الجزَّار!

لكنْ إذا ثارَ الحُماةُ بموطنٍ
سَابَقْتُهُمْ وهَتَفْتُ للثُّوَّار

وإذا تجبّرتِ الخطوبُ عَصَيتُها
ونفرتُ حينَ الظُّلمِ أيَّ نَفَار

❖❖❖❖

أفٌ لأقوامٍ على سيمائهم
وسْمُ المذلّة شائةُ الآثار
وُلدوا على أنيارهم فتَعوَّدوا
ألاَّ حياة لهم بلا أنيار
وغدَوا دروعاً للطُّغَاة وتارةً
نَعْلاً لها في موحلِ الأقطار
يَهنيهمُ ذُلُّ النَّعيم فإنّهُ
جسرُ اللئيم إلى مَقَام العار
راحوا بمغنَمهم وعُدتُ بمأتمي
شتّانَ بينَ شِعَارهم وشعاري
عَهْدُ الأُلى شادوا العُلا لي سُنّةٌ
وكذاك كانت سنّة الأحرار
يا بنتَ أهلي في ضميري شعلةٌ
بيضاء كانت في الحياة مناري
أنا سائحٌ دنياهُ تحت مَداسه
ما همَّه مَن سادةُ الأمصار!
لَيلي مُنادمَةُ النجومِ على السُّرى
ومع الشموسِ الطّالعاتِ نهاري
وإذا نزَلتُ بروضةٍ ممطُورةٍ
وألفتُ طيبَ الرَّوضةِ المعطار
أُلقِي عصا التَّسيَار تحت ظلالها
فتعودُ لي روضاً عصا التّسْيَار

أوْلا .. فلي عندَ المسَالِك وقفةٌ
تَهبُ المُسافرَ عِبرةَ الأسفار
فأشاهدُ الأغراسَ - وهي كريمةٌ
تنمو وتُزهرُ رغمَ كُلِّ حِصَار
وأرى تباشيرَ الصَّباح مُنيرةً
وقُوى الظَّلام على شَفِيرِ هار
والعالَمُ المُنهارُ يبخَعُ نفسَه
والسُّوسُ أصلُ العالم المُنهار
رفضَ الحياةَ هضابَهَا وجِبالها
وأراد أن يَبقى على الأغوار
وبنى الجدارَ لكي يُدَاجيَ بُؤسهُ
والشَّمسُ تطلُعُ فوقَ كُلِّ جدار
وهفا إلى الأحلامِ دون حقيقةٍ
وصبا إلى الأشجار دونَ ثمار
وتَهَيَّبَ الأفكارَ أن تحيا به
ومن البلاء تَهيُّبُ الأفكار!
ويرُوحُ للأحجارِ يستشفي بها
والدَّاءُ كلُّ الدَّاء في الأحجار

❖❖❖❖

قُل للذي طلبَ الحياةَ رخيصةً
احذر خداعَ الهاجسِ الغرَّار
خذ من حياتِكَ جانباً تسمو به
واترُكْ هوانَ العُمر للأغمار
واصعد إلى القمم الكبار مُكرَّماً
أو عِشْ حليفَ مهانة وصغار

ان الحياة سَيولها وسحابَها
جاءتك بالأمطار والأنهار
هِممُ الذين على المجاهل أقدموا
ذهبتْ حياتُهُمُ بكلِّ فخار
مَن خاف من لَهَبِ التَّجَارب جذوة
دَارتْ لياليه على التكرار
هي ساعةُ حزنَ المسيرُ إزاءَها
عند المصير ولاتَ حين خِيَار
إمَّا مَلَكتَ على الزَّمان مداره
أو عُدتَ محكوماً بكلِّ مدار

❖❖❖❖

كُشفَ الستارُ. فكلّ مَنِ هابَ الرَّدى
أمسى يُطالِعُنا بلا أستار
تخشى الدَّمارَ عِصَابةُ أعطانُها
غصَّت مرابضُها بكلِّ دمار
غَلَبَتْ مباذلُها على أحسابها
فأباحت الحُرُماتِ كلَّ مُكاري
من يملك الدِّينارَ يملِكُ أمرَهَا
فَزِمَامُها في خدمة الدِّينار
وتَبيتُ تحفرُ قبرها، وتظُنُّهُ
قصراً! وتُكبرُ هِمَّةَ الحفَّار!
وتَهَشُّ للنَّجَّار يَصنعُ مجدَها
والنَّعشُ بعضُ صناعة النَّجَّار

❖❖❖❖

ومُكابرٍ والجهلُ ملءُ إهابه
ليست لهُ العلياءُ دار قرار

خلعَ اليسارُ عليه بُردةَ ناعمٍ
لم يدرِ ما خلعتْ يدُ الإعسار
حسبَ الحياةَ كما يُعايش لينها
أعْطافَ غانيةٍ وكأسَ عُقار
ولهُ بآفاق المتارف أيكة
نضرتْ فكانت قِبلَةَ النُّظَّار
عشقَ الكرى، فإذا صحا عرضتْ له
شمسُ الضحى مصبوغةً بالقار
قالت لهُ الأصفارُ: إنّك ثروةٌ
كبرى، فصدَّقَ قولَةَ الأصفار!
أضحى يُحاورني فقلتُ له اتَّئِد
ما أنتَ يا هذا بربٍّ حِوار
قُل للذيَّ ظن المعالي سلعةً
المجدُ غيرُ بضاعةِ التُّجَّار
فدعِ النسورَ على الذرا وانعَمْ بِما
فوق الثرَى تَسلم من الأوتار
وإذا أرَدْتَ سيادةً ومَجادةً
وتُنَصُّ للتَّعظيم والإكبار
فادفع إلى الزَّمَّار بعض دراهمَ
يُعلِي سماءَ عُلاكَ بالمزمار!!
وجماعةٍ هانتْ على أعدائها
طارتْ مع الأهْواءِ كلَّ مطار
قالت: مُداراةُ الأعادي حكمةٌ
وإذا لقيتَ العاديات فَدَار
وإليكَ عن بِكْر الطَّريقِ فإنَّما
بكر الطّريق كثيرة الأوعار

فأجبتُها: ما لي بدَربكِ غايةٌ
إنّي رضيتُ - وإن كرهتُ - خساري
صبري على الدُّنيا تقيَّةُ ثائرٍ
وإذا استُثِرتُ فلستُ بالصَّبَّار
إن كان لا بُدَّ الرَّدَى في مَوقفٍ
فالسَّيفُ أرحمُ بي من المنشار
❖❖❖❖
ولَربَّ أقوام حَميتُ ذمارَهُم
وَهُمُ أباحوا للعداةِ ذماري
أتحمَّلُ الأوقارَ عنهُم كُلَّما
هدَّت قُواهمْ شدَّةُ الأوقار
جنَّبتُهُم أخطارَ كلُّ مُلمَّةٍ
نزلتْ بهم ووقعتُ في الأخطار
أتُرى يُعَابُ عليَّ إذ آثرتُهُم
في الرَّوعِ إن هُم أنكروا إيثاري؟
❖❖❖❖
لي في الحياة هَوىً تسامى طائراً
مُتلاطمُ الصَّبَواتِ والأوطار
تَتَنوَّعُ الأسوارُ كي تصطادَهُ
فإذا دنا استولى على الأسوار
السَحرُ خفقُ جناحه لو أنَّهُ
مسَّ الحصى عادت عُقودَ دَراري
أربَى على البُركانِ في هيجانه
وأقامَ خَيمَتَهُ على الإعصار
يرنو إلى فَلكِ الخُلود، وطالما
بهر الوجودَ بعزمه الجبّار

وإذا حـــدا لِـلْـمَــجْــدِ كـــان غـنـاؤُهُ
عند الـفـــوارس مَــهــرَجَـانَ الـغـــار

❖❖❖❖

يا بنتَ أهلي مـا انتـصرتُ لغـايةٍ
إلاّ وَرُوّادُ الـعُـــلا أنـصـــاري
فَـابْغِي لـيَ الأعـذارَ في وادي الهوى
قلْتُ لَـدَى وادي الـهـوى أعـذَاري

الفراشة

أيتُها الفراشهْ
تطوفُ حول وهجِ القنديلْ
يا ليتَ لي مثلكَ شعلةً
يرفُّ فوقها قلبي
ثم يضمُّها ويحترقْ!

إنَّ الحياة دونما لمعة نورْ
مظلمة وإن تحلَّتْ بالنجوم والبدورْ
يهنيكِ يا فراشتي العزيزه
أنتِ تموتين غراماً إنَّما
نحنُ نموت مللا!!

أيتها الفراشة الشهيدهْ
ما أرخص الأعمارْ
نقضيها.. بلا تشوقٍ جديدْ
يجدِّدُ الحياة في نفوسنا

أيتها الفراشةُ الشهيدهْ
ما أرخصَ الأعمارْ
يقضيها أولئك الذين كرهوا النهارْ

قد صبغوا بيوتَهم بالقارْ
حتى نفوسُهم صبوا عليها القارْ

فاختنقوا
أيتها الفراشةُ الشهيدهْ
يا ليت لي مثلك شعلةً
ينزعُ بي قلبي إلى ضيائها
ثم أضمُّها وأحترقْ
إن الحياة دونَ نورٍ حارقْ
ساعاتُها بليدةُ الدقائقْ!
نحنُ هنا
لم يختلفْ ليلٌ لنا عن ليلْ
ولا نهارٌ عن نهارْ
ولا نُحسُّ للزمان دورهْ
ولا لِقوة الحياة ثورة!!
قد أُغلقتْ منافذُ الإحساسْ
في أنفسنا
فما لنا في العيش شهوةٌ
تحفزُنا إلى اكتشاف عالمٍ جديدْ

أريدُ أن أعبر أجواء الحياهْ
منطلقاً كالبرق
أريدُ أنْ أعيش في الساعة ألف ساعةْ!!
وأجمعَ الآفاق في أفق

❖❖❖❖

تصاوير

١- سؤال

يـا صــــاحِ مـــا الـعـــمـلْ
غطًتْ على مـسـالكي الحـيـرهْ
أشــــيّــــد الجــــبـل
أشــحـنُ كلًّ صــخــرةٍ فكره

لكنه إذا اكتملْ
وملكَ الخبرةَ والقدره
هاجَ به الهملْ
ونقضوهُ صخرةً صخره
يا صاحِ ما العملْ؟
غطت علَى مداركي الحيره

٢- نصيحة

نامي فغدُنا المقبلُ مثلُ أمسنا
بشيخه وبردتهْ
طابَ له المقامُ في تاريخنا
فنام تحتَ قُبتهْ
نامي فغدُنا لم تختلفْ
طلعتهُ عن يومنا
نامي على وسادةٍ منسوجةٍ

من غفلتِهْ
أو صارعي قبائلَ الجرادِ مثلنا
في وطن توالد الجرادُ في مزرعتهْ

٣- رواية

قالت ليَ السنونْ
اثنان يعشقان عالمَ السكونْ
الموتُ والقانون
قلتُ!! ومن أكونْ
قالت مناكفٌ ملعونْ
قضى حياتَهُ في معركه
يثيرُ في كلِّ مكانٍ حركه
يرفضُ في ملعبِها الجنونْ

❖❖❖❖

أودية الظنون

(١)

تبحث عن ظِلِّي..!!
يا هذهِ.. ظليَ قدامي
يزفُّ أحلامي
وليسَ من خلفيَ إلاَّ
فلواتُ الرملِ

(٢)

تمددي ونامي
فالليلُ كالنهار
تشابهتْ مراحلُ الأيام
تحتَ خيامِ القار
تمددي ونامي
فالصحوُ في دنيا الكرى
بدايةُ الآثامِ

(٣)

راحوا وخلفوني
أهيمُ في أوديةِ الظنونِ
لي كلَّ حينٍ فكرةٌ
عن صورةِ اليقينِ
أولئك الرفاقْ
أولئك الذين،
رْضتْ لهمْ آوابد الآفاقْ

هل أشفقوا عليَّ يا ترى.. من خطرِ الدربِ؟
أو.. ربمًا خافوا عليَّ غضبَ الربِّ
غداةَ رحلوا وخلفوني
أهيمُ في أوديةِ الظنونِ
يا هل ترى.. ماذا أقولُ.. يا ترى ماذا أقولْ
ذاقوا حلاوةَ الوصولْ
فأغلقوا الأبوابَ دوني

❖❖❖❖

سرّ الآن

تجمدً الزمانُ بالمكانْ
فأثمر المقدار والكيفيهْ
وطأطأ التاريخ للسلطانْ
يركبُهُ الجنود والشرطيه
واستسلمتْ إلى قوى السجّانْ
الزمرُ الثوريهْ!
يا صاح لو أدركتَ سرَّ الآنْ
آمنت بالعقيدة الجبريهْ
فحطِّم الإسارَ بالإيمانْ!
وانزحْ وراء القممِ الروحيهْ

❖❖❖❖

خلاصة السيرة الذاتية:

الاسم:

أحمد مشاري العدواني

تاريخ الميلاد ومكانه:

ولد في العام ١٩٢٣ - الحي القبلي من مدينة الكويت.

التعليم الأولي:

تلقى تعليمه الأولي في المدرسة الأحمدية فالمدرسة المباركية - الكويت.

الشهادة العلمية:

حصل على الشهادة الأهلية بالجامع الأزهر الشريف - مصر - ١٩٥٠.

العمل:

- عمل مدرسا للغة العربية في المدرسة القبلية، ثم في ثانوية الشويخ.
- تدرج في عمله بوزارة التربية حتى أصبح وكيلا مساعدا في العام ١٩٦٣.
- نقل إلى وزارة الإعلام حيث أصبح مديرا للتلفزيون، ثم وكيلا مساعدا للشؤون الفنية في العام ١٩٦٥.
- عين أمينا عاما للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في العام ١٩٧٣.
- تقاعد من العمل في العام ١٩٨٧ ثم عين مستشارا في المجلس حتى تاريخ وفاته في العام ١٩٩٠.

جهوده الصحافية والثقافية:

- اشترك مع زميله حمد الرجيب في إصدار مجلة «البعث» في العام ١٩٤٦.
- كتب في مجلة «البعثة» الصادرة عن طلبة بعثة الكويت في مصر منذ العام ١٩٤٦.
- اشترك مع زميليه حمد الرجيب وفهد الدويري في تحرير «مجلة الرائد» لسان حال نادي المعلمين في العام ١٩٥٢.
- أشرف على إصدار السلاسل الثقافية التالية:

سلسلة من المسرح العالمي.

مجلة عالم الفكر.

- سلسلة التراث العربي.
- سلسلة كتب «عالم المعرفة».
- مجلة الثقافة العالمية.
- أسس المعهد العالي للفنون المسرحية في العام ١٩٧٣ - والمعهد العالي للفنون الموسيقية في العام ١٩٧٦.

مؤلفاته:

١- مهزلة في مهزلة: أول مسرحية شعرية كويتية كتبها بالاشتراك مع زميله حمد الرجيب في العام ١٩٤٨.

٢- أجنحة العاصفة: مجموعة شعرية صدرت في العام ١٩٨١.

٣- أوشال: مجموعة شعرية صدرت في العام ١٩٩٦.

- كتب القصة القصيرة والمقالة.

الجوائز:

حصل على جائزة الكويت في مجال الفنون والآداب - مؤسسة الكويت للتقدم العلمي - ١٩٨٠.

انتقل إلى رحمة الله بتاريخ ١٧/٦/١٩٩٠.

الكتاب الثاني

حمد الرجيب

(تحولات الأمكنة)

حمد الرجيب
تحولات الأمكنة
حياة ونغم

المحاضران :

د. علي عاشور الجعفر

د . يوسف عبدالقادر الرشيد

تحرير وتقديم:

د. عباس يوسف الحداد

توطئة

فيض الله للكويت منذ تأسيسها رجالا لا يبتغون غير الكويت وطنا، ولا يرون في غير هذه البقعة سكنا، وإن شحت الطبيعة عليهم، وظل الأمر كذلك جيلا بعد جيل يؤسس لهذه المواطنة الصادقة والحب الغامر لهذه البقعة المباركة التي لجأ إليها الناس بحثا عن الأمن والحرية وهروبا من المعارك والحروب الدامية التي خيمت على شبه الجزيرة العربية آنذاك.

وفي القرن العشرين ومع ظهور البترول كمصدر للطاقة في العالم واكتشافه في الكويت في عام ١٩٣٦م أخذت الكويت وأبناؤها يعون أهمية بناء الإنسان الكويتي بناء يستطيع به أن يواجه المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي هبت رياحها على المنطقة وبات التعايش معها أمرا ضروريا لابد منه، إذ استقبلت الكويت في تلك الفترة أول بعثة من المدرسين العرب في عام ١٩٣٦م الذين كانت لحضورهم أهمية كبيرة في مسيرة الحركة التعليمية في الكويت وإرساء حب العلم بين الطلاب، مما ترتب عليه إيفاد الكويت أبناءها في بعثات دراسية كانت إحداها إلى القاهرة في عام ١٩٣٩م، وكان الأديب الشاعر أحمد مشاري العدواني (١٩٢٣ - ١٩٩٠م) من أوائل الذين ذهبوا إلى القاهرة في تلك الفترة، وبعد بضعة أعوام يلتحق الأديب الفنان حمد عيسى الرجيب (١٩٢٤ - ١٩٩٨م) بركب المبتعثين إلى القاهرة ويلتقي بالعدواني وتتوطد العلاقة بينهما شخصيا وفكريا وثقافيا وأدبيا .

ومع صدور مجلة البعثة، لسان حال طلبة الكويت في القاهرة، يدب النشاط الأدبي والثقافي بين أولئك الطلبة المبتعثين فينشر الرجيب أولى مسرحياته في مجلة البعثة العدد السادس من السنة الأولى ١٩٤٧م وكان عنوانها «من الجاني؟» ليتبوأ بهذه المسرحية ريادة المسرح في الكويت، إذ بات أول من عالج الكتابة بالفصحى للمسرح الكويتي .

وتتمخض العلاقة التي قامت بين الرجلين (الرجيب والعدواني) عن مسرحية عنوانها «مهزلة في مهزلة» وضع فكرتها الأول ونظمها شعرا الثاني، وطبعت مستقلة ضمن مطبوعات مجلة البعثة في عام ١٩٤٨م لتعلن هذه المسرحية عن التوافق الفكري بين الرجيب والعدواني، وتغدو العلامة الدامغة على ثمرة تلك العلاقة الحميمة بينهما التي ستستمر وتتسع خارج إطار المسرح إلى فضاء الوطن .

يعود الرجيب والعدواني إلى الكويت في عام ١٩٥٠ حاملين بطاقات التجديد والتغيير والبناء، محاولين النهوض بالوطن والارتقاء به والتأسيس لحركة ثقافية وفكرية وأدبية تتفق والظرف التاريخي الذي تمر به الكويت حينها، فيجتمع الرجيب بزميل دراسته في المدرسة المباركية الأستاذ فهد الدويري (١٩٢٣ - ١٩٩٧م) ليشكل الثلاثة في اجتماعهم منارة ثقافية رائدة أثمرت تأسيس نادي المعلمين وصدور مجلة الرائد، لسان حال النادي في عام ١٩٥٢م موسومة باسم الرجال الثلاثة محررين لها، ولا يمكن أن نغفل دلالة اسم وما يحمله من معنى الريادة، إذ إن إدراك المرء للتغيير والوعي به هما اللذان يمنحانه الريادة، وأحسب أن ذلك كان واضحا جليا في منهج المجلة وما حملته افتتاحية العدد الأول منها الذي جاء فيه: «الكويت على مطلع نهضة شاملة، ومستقبل باسم... وحكومة جادة في وضع المشروعات الوطنية وتنفيذها، وشعب مستشرف إلى النهوض مستيقظ لدعوات الإصلاح... تصدر مجلة الرائد لتعبر عن نهضة الكويت، وتدون آثارها ،... مبدأ هذه المجلة كويتي صرف وعقيدتها وطنية خالصة... وهي للكويتيين كافة لا فضل عندها لأحد على أحد إلا بالإخلاص للوطن والتضحية في سبيله، فشعارها المحافظة على كيان الكويت الاجتماعي، وخلق جيل جديد يعرف حقوقه ويهتم بواجباته... إن المجهودات الفردية التي ينقصها النظام

والتـركـيـز لن تنهض أمـة أو تجـمع كلمـة لأن أسس النهـضـة الصحيحة مرهونة بالأعمال الجماعية الموزعة».

فالإيمان بالعمل الجماعي المنظم الواعي هو الذي جعل لعمل أولئك النفر ثمارا تجنى ومشاريع تنموية حقيقية بنت الكويت عليها نهضتها الثقافية والأدبية .

لن أسرف في الحديث عن العدواني وجهوده في بناء المؤسسة الثقافية ولن أتطرق للحديث عن الدويري ومكانته الأدبية، إذ إن هذه السلسلة (منارات ثقافية كويتية) احتفت من قبل بهما وأصدرت عن كل منهما منارة مستقلة، وقد حان الوقت أن تحتفي السلسلة بـ الرجيب، لذا أوعز لي القائمون على هذه السلسلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بتحرير هذه المنارة لتكتمل الأضلاع الثلاثة للمثلث الأدبي المتميز في تاريـــخ الكويت الثقـــافي.

أحمل في أعماق ذاتي حبا خاصا للرجيب، وأرى به صورة الأولين من أهل الكويت الصادقين في حبهم للوطن، المتفانين في رفعته الباذلين كل ما في وسعهم من أجله، إذ منذ كنت صبيا أستمع إلى مقطوعته الموسيقية الشهيرة «رقص الصبايا» فأنتشي روحيا بسماع هذه المقطوعة الشرقية الأنساب وما يحمله القانون من توقيعات لحنية راقصة تحمل معنى التجديد والانفتاح على العهد الجديد. هذا ما حداني إلى أن أطلق على الرجيب «عاشق الفن الجميل»، إذ كان فنانا بالفطرة اتخذ من المسرح والموسيقى تميزه الفني فمثل وأخرج وألّف مسرحيات، وعزف على آلة القانون ببراعة ومهارة وألف مقطوعات موسيقية ولحن أغاني شرقية .

و قد عكف على كتابة هذه المنارة أستاذان فاضلان وباحثان متميزان كل في مجاله، فأخلص الدكتور علي عاشور الجعفر بحثه عن الرجيب في إبراز الجهود المسرحية والدور الريادي الذي حققه، مستعرضا مسرحياته الثلاث استعراضا أبرز فيه السياق

التاريخي والسياسي والاجتماعي المواكب لهذه المسرحيات، رابطا كل ذلك بالتكوين الثقافي والفكري وبالظرف التاريخي والسياسي الذي وجد فيه الرجيب، قارئا أثر رحلته الدراسية وانعكاسها على المشاريع الثقافية التي تحققت في مجال المسرح على يديه عندما تولى العمل الإداري مديرا ودبلوماسيا ووزيرا.

أما الدكتور يوسف عبدالقادر الرشيد فإنه عكف على دراسة الجانب الموسيقي في حياة الرجيب، قارئا السياق التاريخي الذي أثمر تلك المقطوعات الموسيقية والألحان الغنائية، وتأثير استماعه في صغره إلى الترانيم والتراتيل المسيحية في بيت «شماس»، الأسرة المسيحية الوحيدة في الكويت آنذاك التي تقيم مثل هذه التراتيل والأناشيد، وكان الرجيب يحرص على سماع تلك الموسيقى التي أثرت في وجدانه إيجابا وربطها بغناء البحارة إذ أشبه ما تكون بالابتهالات للرب يجتمعان في المقصود والغاية ويفترقان في العقيدة والدراية . كما أوضح أثر الرجيب في الحركة الموسيقية في تلك الحقبة وما أنتج من ألحان اصطبغت بالإيقاعات الكويتية والمقامات الشرقية بفضل اهتمامه بالفنون الشعبية وتوثيقها لتكون مادة للقائمين والقادمين من موسيقيي الكويت .

■ ■ ■

ربما يتساءل أحدهم وأتساءل معه: أين يقف الرجيب في تاريخ الحركة الثقافية في الكويت وما أبرز الجهود التي تعزى إليه مؤسسا ورائدا؟ فهو ممثل، مخرج، مؤلف مسرحي، موسيقي، وفنان ديبلوماسي وديبلوماسي فنان . ومن الأمور التي له فضل السبق والريادة فيها:

١ - أنشأ مركز رعاية الفنون الشعبية عام ١٩٥٦م الذي أسهم في حفظ التراث الشعبي وصيانته إذاعيا وتلفزيونيا وموسيقيا على هيئة «نوتات» موسيقية تحفظ الإيقاعات الموسيقية وألحانها من الاندثار.

٢ – رائد الحركة المسرحية في الكويت وأول من عالج الكتابة بالفصحى للمسرح الكويتي .

٣ – رائد المقطوعات الموسيقية في الكويت .

٤ – أسس فرقة موسيقية لتنفيذ الأعمال الموسيقية المطورة.

٥ – أسهم في تأسيس نادي المعلمين وحرر وصاحباه العدواني والدويري مجلة الرائد لسان حال النادي .

٦ – أسهم في تأسيس جمعية الفنانين الكويتية .

٧ – صاحب فكرة إنشاء دار للعرض المسرحي في كل منطقة سكنية .

٨ – رأس جمعية إحياء التراث الموسيقي العربي .

٩ – موهبته الفنية تنطوي على عناصر التطوير والتجديد سواء على مستوى المسرح أو الموسيقى .

أخيرا،

نزع الرجيب بمفهومه للمسرح نحو المنزع الأخلاقي، إذ كان يرى أن المسرح مدرسة المجتمع يتعلم فيها كل فرد ويشاهد عليها مشاكله حتى يستطيع أن يعالج نفسه بنفسه، إنه يصلح ما لم تستطع أن تصلحه الخطب والنصائح، وكان يرفض أن يصطبغ المسرح بالصبغة التجارية؛ بل يرى أن المسرح يجب أن يصطبغ بصبغة ثقافية أدبية توجيهية، وذكر في حديث تلفزيوني في عام ١٩٨٠م أنه حان الوقت لأن تكون هناك مؤسسة مستقلة تعنى بشؤون المسرح وأن ينفصل المسرح مؤسسة عن أي وزارة، إذ إن تبعية المسرح لأي وزارة ستعرقل مسيرته وتقوض مهمته الفنية . كما كان الرجيب مقتنعا بأهمية التطوير والخروج عن المألوف والبحث عن الجديد في كل ما يتصل بالفنون الموسيقية، وكان مهتما بالفلكلور جمعا وحفظا وتوثيقا باعتباره نبض الشعوب والصورة التي يتواصل بها الأبناء مع الآباء .

د. عباس يوسف الحداد

حمد الرجيب
المنارة وتحولات الأمكنة

الباحث

د. علي عاشور الجعفر(*)

(*) أستاذ مساعد - كلية التربية - جامعة الكويت.

مقدمة

في عام ١٩١١ اجتمعت عقول كويتية لتدرس شأنا وطنيا غيَّر مجرى تاريخ الكويت المعاصر، وبعد حوار مثمر خرج السيد ياسين الطبطبائي والشيخ يوسف بن عيسى القناعي والشيخ ناصر المبارك بمشروع تأسيس أول مدرسة نظامية في الكويت. وقد تلقف الكويتيون فكرة هذه المدرسة بحماسة شديدة، فجمعوا التبرعات اللازمة لإنشائها، وأوقفوا لها الأوقاف لضمان مسيرتها التربوية دونما أي عوائق مالية [١]. وكان للنساء حظ طيب بالإسهام في هذا العمل الوطني الكبير، فتبرعت السيدة سبيكة الخالد بالأرض [٢]. وافتتحت المدرسة المباركية بعد عام من طرح الفكرة من أموال المواطن الكويتي ومن حر أفكاره، شارك في ذلك الغني بالمال، والفقير بالعمل، والمثقف بالتدريس؛ لا فرق في ذلك بين ذكر أو أنثى.

لم يكن هذا التضامن، الذي حدث بين الكويتيين لإنشاء مؤسسة تعليمية، بالشيء المستغرب عليهم. فقد عاشوا حياتهم منذ تأسيس دويلتهم على مبدأ تجلى واضحا في أمثالهم الشعبية [٣]. وأسسوا «فرجانهم» وبيوتهم على هذا الأساس. فالبيوت التي بناها الكويتيون بحيث يلاصق بعضها بعضا تعطي لقاطنيها الشعور بالأمان والحميمية، وتؤكد مفهوم التماسك بين أفراد المجتمع. ولم يكتفوا بذلك، بل إن الأسرة الواحدة ما كانت لتغادر بيتها بسبب زواج أو أي طارئ بل تجدها نامية مستمرة، مما يجعل مسؤولية التربية للأطفال مسؤولية جماعية يشترك فيها أفراد الأسرة الكبيرة جميعا[٤]. مثل هذا التماسك نجده أيضا على مستوى المهن التي هي في أغلبها مهن جماعية يتداخل بعضها في بعض، ولا غنى لواحدة عن الأخرى. فبناء السفينة التي هي مصدر رئيس

للدخل القومي في الكويت يتطلب مهنا متعددة لإنشائها؛ مثل الأستاذ والقلاف والحداد والخياط وغيرهم... هذا التضافر الذي يفضي إلى التعاون لتبحر سفينة الرزق يقابله تعاون مماثل على السفينة في أثناء الإبحار؛ ابتداء بصاحب السفينة ومالكها، ومرورا بالنوخذة والغواص، وانتهاء بالتباب والمغني. كل له دوره الحيوي الذي يتمم بعضه بعضا.

في مثل هذا الفضاء، ولد حمد عيسى الرجيب عام ١٩٢٤، ورأت عيناه وجود مدرستين نظاميتين هما المباركية والأحمدية، ونما الطفل وهو يشاهد أنماطا متعددة من الاحتفاليات، تحمل في طياتها معاني عميقة. فالمدرسة المباركية والأحمدية دائما تتهيان موسمهما التربوي باحتفالية كبرى يحضرها كبار المسؤولين في الدولة، وعلى رأسهم سمو الأمير(٥). وتقام الاحتفالية في مناسبتين دينيتين تحملان في طياتهما الكثير من الدلالات والرموز: فالمناسبة الأولى هي الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى السلام، والمناسبة الثانية هي المولد النبوي الشريف. وكأن في اختيار مثل هاتين المناسبتين دلالة على النهضة المباركة التي بدأت بها الكويت؛ لتكون بمثابة الميلاد الجديد لها. فالمدارس النظامية، وتعليم المرأة، وإرسال البعثات، كلها خطوات لذلك الميلاد الذي تشهده الكويت.

يضاف إلى الاحتفاليات المدرسية الاحتفالات الخاصة بالمناسبات الدينية والاجتماعية؛ كتلك التي شهدها الرجيب في طفولته والأطفال يستقبلون شهر رمضان ويجوبون الفرجان في ليالي القرقيعان، أو تلك التي يراها من استعدادات لمواسم السفر والغوص وخروج الأسر في توديع أحبائهم واستقبالهم. كل ذلك كان يشكل نوعا من المشهد المسرحي الكبير الذي اختزنته ذاكرة الطفل حمد، وسجل بعضا من مشاهدها في كتابه القيم «مسافر في شرايين الوطن»(٦).

إن في الأزقة الضيقة، والبراحة، وساحات الدرس، وترامي البحر في زرقته الممتدة إلى اللانهائي واللامحدود إغراء غامضا يحفز الإنسان إلى خوض التجربة الفريدة الحافلة بكل ما هو جذاب ومثير وخطير مع الحياة والطبيعة والتجارة والثقافة. كل هذه المساحات الشاسعة التي بدأت من ساحة المدرسة وساحة اللعب (البراحة والبحر والصحراء) ساعدت على تشكيل الوعي الثقافي عند الرجيب؛ فمنها تعرف الشكل الأول للتمثيل بمعناه البسيط، ومنها استمع لأول مرة إلى الموسيقى الكنسية في ساحة بيت شمّاس المطل على ساحل البحر[٧]؛ وهو البيت الكويتي المسيحي الملاصق للبيوتات الكويتية المسلمة. وكيف يرتل المصلون ترانيمهم في خشوع. عندها عرف الرجيب أن الفن يقرب بين الناس، وإن اختلفت دياناتهم، وعَلِمَ أيضا أن للفن رسالة غايتها السلام والمحبة. مثل هذا النمط الموسيقي المفتوح على أفق البحر وساحة المنزل ليس بالشيء الجديد على ثقافة الرجيب، فهو يذكره بأنماط موسيقية شاهدها في صغره وهو يستمع إلى أغاني العمل عند القلاليف، أو أغاني اللعب التي كان يمارسها مع أترابه.

أصبح الرجيب جزءا من هذه الساحة الكبرى بتنوعاتها، تلك التي ساعدته على أن يتعرف الساحة الحميمة والعزيزة عليه: أعني ساحة المسرح وخشبته.

المسرح بين التأصيل والبحث والدراسة:

قبيل ذهابه في بعثة دراسية إلى مصر في عام ١٩٤٥، مثَّل الرجيب وأخرج سبع مسرحيات، كانت هي محطته الأولى للانفتاح على حقيقة المسرح التي بدأت على ساحة المدرسة المباركية عام ١٩٣٩، عندما مثل دورين في مسرحية «إسلام عمر»، وانتهت بإخراجه مسرحية «وفاء» قبيل ذهابه إلى البعثة [٨].

وفي يناير ١٩٤٧، كتب الرجيب أولى مقالاته الخاصة عن المسرح تحت عنوان: «المسرح وأثره في المجتمع»[٩]. في هذه المقالة وضح الرجيب أهمية المسرح، وشبهه بالمدرسة التي تهذب النفوس، وتصلح المجتمع، وتقوده إلى ما يجب عمله لرفع مستواه. ويرى الرجيب في المسرح وسيلة فعالة غايتها التثقيف والتهذيب، وحل المشكلات الاجتماعية التي هي أحد الأسباب الكابحة لحركة المجتمع نحو التقدم والرقي. ويعدد الرجيب أنواع المسارح وأهمية كل منها؛ **فالمسرح المدرسي** يعوّد الطلبة الشجاعة الأدبية، وينير أذهانهم بالمعلومات التي تساعدهم على تفهم الحياة؛ أما **المسرح المتجول** فهو خاص بالأرياف والمناطق النائية يبصر أهلها بضرورة الإقلاع عن الخرافات والعادات السيئة. ويخلص الرجيب إلى أهمية إنشاء مثل هذه الدور المسرحية في الكويت لمحاربة بعض التقاليد والعادات والمشكلات الاجتماعية التي تلحق الضرر بأبناء الوطن.

مثل هذه الأفكار لم تكن وليدة خواطر عابرة، بل نتيجة إمعان نظر في قضايا المجتمع الذي ينتسب إليه الرجيب من وجه، ودراسة أكاديمية لأهمية المسرح وقضاياه من وجه اخر، والمشاهدات الحية للمسرح الاجتماعي، ولاسيما ما يقدمه الريحاني من وجه ثالث. فالرجيب لا يفوّت للريحاني عرضا مسرحيا في يوم الخميس[١٠]. والذي لا ريب فيه أن الرجيب قد أفاد من التجارب الثلاث لتأصيل مقالته عن أهمية المسرح.

إن الكويت تمر في صراع غير متكافئ بين القوى المهيمنة التي ترفض التغيير، والتجربة المحدودة لحركة القوى الاجتماعية. مثل هذا النوع من الصراع - فيما يرى الدكتور إبراهيم غلوم - هو أحد أسباب ظهور مسرحيات الدرس الأخلاقي؛ تلك التي «تتخذ من الأحداث المبنية بدوافع أخلاقية، وفي الفلسفة الأخلاقية القائمة

على تجسيد الصراع الأبدي بين الخير والشر، سياقا دراميا أساسيا يفصح عن تبلور تلك الأفكار»[١١].

وقد ساعد على تبلور هذا الاتجاه عند الرجيب نوع البعثة التي ابتعث لها. فالرجيب في الأصل ابتعث لدراسة التربية والتعليم في دار المعلمين. وقد قام بذلك على أكمل وجه، لكنه أوجد لنفسه مساحة من الوقت لدراسة التمثيل في المعهد العالي للتمثيل في الفترة المسائية، فكان أن تخرج بدرجتين علميتين في آن. هذا المزج بين التربية والمسرح يفرز النظرة الأخلاقية في كتابات الرجيب المسرحية؛ وذلك لتصحيح بعض الممارسات الخاطئة. إنها كتابات المؤسسين الذين يتجهون برسالاتهم على حساب الجماليات الفنية؛ من هنا فإن كتابات الرجيب المسرحية أو النقدية كلها تصب في هذا الاتجاه ذي البعد الاجتماعي الأخلاقي.

من الجاني؟ وتربية المختلف:

نشرت مجلة البعثة في العدد السادس (السنة الأولى ١٩٤٧) تمثيلية من فصل واحد للأستاذ حمد الرجيب بعنوان: «من الجاني؟» [١٢]. تحكي التمثيلية قصة خالد الولد المترف الذي لم يطق العيش مع أسرته الغنية بسبب قلة الاحترام الذي يواجهه من والده، ويحاول خالد العمل في مهن متعددة لكنه لم يفلح في ذلك؛ لأنه لم يَعْتد في حياته على المهن الشاقة. وعندما اضطرته ظروف المعيشة الصعبة، عزم على سرقة والده ليستطيع سداد أجرة السكن، لكن تم الإمساك به من قبل ابن عمه نجيب، وصديقه سعيد، ويجري الحوار بين شخصيات التمثيلية الخمس ليكشف عن موضوع اجتماعي مهم، وهو تربية الأبناء الذين يعيشون عصرا مختلفا في ظروفه عن ظروف عصر الآباء. فوالد خالد كثير الاحتقار لابنه، لأنه لا يتقن العمل الذي يريده منه، وفي الوقت

نفسه يأبى على ولده أن يتخرط في التعليم؛ لأنه يرى في ثروته سدادا من كل نقص ووقاية من كل عيب. لكن نظرات الاحتقار من الأب الموجهة للابن لعدم انخراطه في التعليم، دفعت خالدا الابن إلى أن يلجأ إلى الفرار من المنزل، لكنه فرار من لم يتزود بزاد الفكر أو المال، وقد أفضى به ذلك إلى ارتكاب جناية السرقة.

ويبدأ سعيد صديق نجيب ابن عم خالد في طرح مقارنة أمام الأب بين الابن خالد وابن عمه نجيب:

«انظر، هذا نجيب. أليس هو ابن عم خالد؟ إنه أستاذ محترم يؤدي واجبه نحو وطنه وأبنائه، وهذا المسكين جاهل محتقر... لماذا؟ لأن الأول اعتنى به والده وعلمه، والآخر أهمله والده فعاش في الشوارع وتخلق بأخلاق أبنائها

ويؤكد نجيب لعمه ما جاء على لسان صديقه سعيد قائلا:

«نعم هذه آثار إهمالك له يا عمي... يعرض الآباء عن تعليم أبنائهم الأبرياء فيكون مصيرهم ظلمات السجون»

إن الكويت مقبلة على نهضة شاملة من بينها التعليم، وقد أوفدت الحكومة لهذه المهمة أبناءها في بعثات تعليمية، والرجيب أحد المشمولين بهذه البعثات. فهو واحد من بين أكثر من ستين طالبا ذهبوا ليدرسوا في مدارس مصر. والرجيب نفسه مثال للتحدي الأكبر في طلب العلم، فقد جمع في دراسته بين التربية والتمثيل، وكان مثالا متميزا، فهو الوحيد من بين الطلبة الذي أنهى فترة دراسته في الوقت المحدد لها، مجتازا بذلك هذين التخصصين اللذين سيكون لهما شأن في مستقبل الكويت الثقافي.

ويتخذ الرجيب نموذج الشاب الغني في عرضه لمشكلة التعليم وتربية الآباء؛ ليصبح هذا النموذج مثالا للجميع. فإذا كان ذو المال لا يستطيع أن يستر بثروته العيب الذي أصابه، فمن الأولى أن يكون

الأمر أدعى للتحدي عند الفقراء، فهم الذين يستطيعون بالعلم أن يستروا فقرهم المادي؛ لتصبح المعرفة قوة قادرة على اكتساب ما حرموا منه.

ويوظف الرجيب في هذا العمل أسماء أبطاله (خالد - نجيب - سعيد)، فوالد خالد يعتقد أنه بثرائه سيخلّد ابنه بعده، لكنه رأى بعينه ثمرة حصاده، وما درى هذا الأب المسكين أن «الخلود» الحقيقي في المعرفة «والنجابة» بها حتى يصبح من خلالها «سعيدا»؛ تلك السعادة التي تنطلق من عملية بناء الإنسان بالعلم ليتفتح أفقه المعرفي، ويحقق معنى استخلاف الله له في عمارة الأرض.

و الرجيب، بوصفه تربويا ومسرحيا في آن، أراد أن يطرق مثل هذا الموضوع بأسلوب مختلف، فوضع هذا الموضوع تحت منظار فاحص قادر على إبراز التفاصيل وهو الكتابة، لكنه نوع من الكتابة لم يألفه الكويتيون من قبل؛ فالمسرحية لون إبداعي جديد عليهم، والرجيب حين يكتب في مثل هذه القضايا الاجتماعية بهذا اللون الإبداعي، إنما يطرق بابا جديدا على القراء يدفعهم - حتى وإن من باب الفضول - لتعرفه وقراءته، وبذلك يلقي في تربة الوطن البذرة الأولى لتكون محل الرعاية فيما بعد.

«مهزلة في مهزلة»
والسخرية من الواقعين المحلي والعربي

في فبراير ١٩٤٨ نشرت مجلة البعثة الفصل الأول من مسرحية «مهزلة في مهزلة» التي وضع فكرتها حمد الرجيب وصاغها شعرا أحمد العدواني، وذلك من قبل أن تظهر على هيئة كتاب في نوفمبر ١٩٤٨[١٣]. في الفصل الأول نرى مكتبا للمقاولات يديره «حنبل» ويعاونه في المكتب «تنبل» و«عرنجل». ويضطر «حنبل» للسفر فيستأمن «تنبل» على الإدارة، لكنه يعيث في المكتب فسادا، ويبدأ

بتوزيع الصكوك على من هب ودب لتؤول حال المكتب إلى الإفلاس، ويكتشف «حنبل» عظم المصيبة، لكن بعد فوات الأوان.

وندخل على الفصل الثاني لنرى «تنبل» و«عرنجل» وقد آل بهما الأمر إلى غرفة حقيرة بعد إفلاس المكتب الذي يعملان فيه. إنهما لم يتعلما الدرس الذي انتهى بهما إلى الإفلاس ثم الطرد، فنجد كليهما يواصل عرض بطولاته الكلامية على أخيه. وبعد أن أنفق «تنبل» مال المكتب على صاحب القهوة والمغني، نجده يروي إحدى قصصه المثيرة على عرنجل.

فيقول تنبل بعد أن يتنحنح:

كنتُ أمشي مرةً... بإباءٍ وَشَمَمْ
أطأ التُّربُ كما... يطأُ اللّيثُ الأجَمْ
وإذَا بِي فجأةً... حَوْلَ كِيس من ورقْ
أخَذَتْهُ هزَّةٌ... فَتَلوَّى واصْطفَقْ
فَتَوَقَّفتُ مَروعاً... وكياني يَضطَرِبْ
ورفعتُ الصوْت كاللّيث... إذا اللَّيْثُ غَضبْ
فأثارَ النّاسَ صَوْتي... وَتَنادَوْا زُمَراً
رفعوا الكيسَ فماذاً... وجدُوهُ، يا تُرى؟!

عرنجل: (بعد تفكير)

أسدٌ لا شكَ...

تنبل:

كلاً

عرنجل:

نَمرٌ لاَشكَ

تنبل:

كلاً

عرنجل:

جَملٌ لاَشكَ

تنبل:

لا لا ...

عرنجل: (ضاحكاً)

إذنْ أبُوكَ المُحتَرمْ... !

تتبل:

كلاَّ وَبَارئ النَّسَمْ

عرنجل:

إذن قُـل لـي بـريِّـك مـــــــا يـكُـونُ
لَـقَـــــدْ طـمـت عـلـىَ نَـفـــــسي الـظُّـنونُ

تتبل: (بصوت قوي)

قـــدْ كـــانَ فَـــأْراً أغْـــبَـــرا
تَـخَـــــالـهُ لـيـثَ الـشـــــرَى

عرنجل: (بدهشة بالغة)

إلـهـي، مَـــا فَـــعْـلتَ إذْن، وَمَـــاذاَ
اتَـيْـتَ مـنَ الـشُّـــجَـــاعـــةِ والإبـاءِ؟!

تتبل: (بفخر)

قَـــــدْ لـذتُ بـالجـــــدَارِ
مَـــــفـــــجَّـعَ الأفْـكـارِ
فَـــــصِـــــحْـتُ بـالـنَّـاسِ ألاَ
مِـــنْ نَـاصِـــــرِ بـيـنَ المَـلاَ
مَـــنْ مـــنـــكُـــم دُونَ وَجَـــل
يَـبـــــرُزُ لِـلـقَـــــأْرِ الـبـطَـلْ
فَـــسَـــمـــعُـــوا كَـــلامِـي
وَأكْـــبـــرُوا إقـــدَامِـي
وصَـــافَـــحُـــوا بـالأحَـــذيه
رَقَـــبَـــتـــهُ المُلْـتـــحِـــيَـــه
حَـــــتَّـى إذَا ذَاقَ الـــرَّدَى

أتَيْتُهُ مُسْتَأْسِداً
أمْسَكْتُهُ مِنْ ذَنَبِهْ
وَصِرْتُ أسْتَهْزِئ بِهْ
فَأخَذَ النَّاسَ الْعَجبْ
مِنْ سَطْوَتِي عَلَى الذَّنَبْ

عرنجل:

رَعَاكَ اللّهُ يا تَنْبَل
فأَنت البطلُ الأمْثَلْ

تنبل:

أجل إنيّ فَتى الحرْبِ
وحَامي الدَّوْلة الأولْ

إن الأسلوب الساخر الذي وظفه فكر الرجيب، وعبرت عنه كلمات العدواني كشف لنا الشخصية التي تخاف من ظلها، لكن صاحبها حسب قول «عرنجل» هو «البطل الأمثل»؛ بل إن «تنبل» بعد أن يصف لنا معركته «الفأرية» الدامية وما أحرزه من نصر وأنه «حامي الدولة الأول» نجده يستمع إلى بطولات صديقه «العرنجل» الذي يزداد في عرض بطولاته الواهمة، وذلك في لوحة ساخرة. إن السخرية في هذا النص المسرحي لا يراد منها التظرف أو التهكم، بكل ما يقترن بالتظرف والتهكم من حرص على إطلاق الضحكة، فالمقصود بالسخرية في هذا النص – وهو ما نجد صداه في شعر العدواني نفسه – هو إثارة البسمة وليس الضحكة، وإثارة التأمل العقلي النافذ في مفارقات الواقع، وليس مجرد التهكم السطحي من الواقع[١٤]. وهذا هو الفارق الجوهري بين السخرية والتظرف، تماما كما يقول هنري لوفيفر: «السخرية تلامس التهكم، ولكنها تختلف عن الظرف... فالسخرية تطلق البسمة أكثر مما تطلق الضحكة، ولا تأبه بالضاحك، فهي مرهفة

تصون نفسها. ولكن ذلك لا يمنعها من أن تغدو عدوانية، وتغامر بإثارة غضب الجبابرة»[١٥].

إن مكتب المقاولات الذي من أهدافه إعمار البلاد نجده بين يدي «التنبل» و«العرنجل» بكل ما ينطوي عليه الاسمان من إشارة إلى الكسل والنفور من العمل؛ هذا المكتب – وبسبب من هذين النموذجين – كان وراء تأخير الإعمار في البلد. لكن هناك مقاولين كبارا لم يعرض لهم العمل المسرحي – على نحو مباشر – لا يهمهم أن تباع أوطانهم من أجل حفنة من الذهب. إن شخصية «الطارق» في مسرحية «مهزلة في مهزلة» تأتي لتكشف الزيف الذي تعيشه الأمة حينما يدعو أبناءها للجهاد، فيقول:

أتَيْتُكما ادعوكُما أن تُجاهِدا
مُجاهَدةَ الأبطال عن شرَفِ الاسم
فلسطينُ باعت لليهُود ديارَها
قُضاةُ طغاةٌ أتقنوا حِرفَةَ الجُرْم
هُو الظلم يَرعى الظلم في كلّ بقعةٍ
بمُتّفقِ المغزَى ومُختلفِ الحُكمِ
وَمَن يَشتكِ مِن ظَالمٍ عِند ظَالمٍ
فَقد ظَلم الحقَّ الصُّراحَ عَلى علِم
قُوما مَعي قُوما مَعي
إلىَ الجهاد المُزمَعِ

(يتسلل تنبل من الحجرة)

قُوما لإنقاذِ الحُقوقِ
مِن أحابِيل الدَّعي
الحقُّ فَوقَ سطوَةِ المالِ
وصوت المِدْفع

عرنجل: (معتذراً)

وَددْتُ لَوْ إنني كنْتُ السَّليما
إذن لرَأيت بي البَطل العَظِيما

(يتمشى ليبدو عرجه)

إنمـا دأبـي الـعَـرَجْ
إنْ تَـقـاعَـسـتُ لا حَـرَجْ

تنبل: (يدخل متعامياً)

وددتُ لـوْ إنـنـي كُـنْـتُ الـبـصِـيـرَا
إذنْ لـرأيْـت بـي لـيْـثـاً هـصُـوراً
ولـكـنـي فـتـىً أعْـمـىَ
فَـقـدْتُ الحـزْم والـعـزْمـا

الطارق: (حانقاً)

مـا أرَى الأمْـر هَـكـذا!
بـل هُـو الجُـبن والـلَّـجـجْ
الـفُ تُـفَّ عـلـيْـكُـمـا
لـيسَ لـي فـيـكـمـا حَـوجْ

إن نص «مهزلة في مهزلة» يجب أن يقرأ أيضا ضمن سياقه التاريخي؛ فالصراع العربي - الإسرائيلي كان عند مفترق طرق أدى إلى ما سمي بسنة النكبة. والطلبة الكويتيون في القاهرة لا يملكون إلا التعاطف مع ما يجري، فنجد مجلتهم (البعثة) تنشر في عددها الأول من سنتها الثانية (يناير ١٩٤٨) مظاهر تفاعل أعضاء البعثة الكويتية مع ما يجري في فلسطين، فقاموا بجمع التبرعات المادية لهذه الغاية. هذا التفاعل على المستوى المادي قابله تفاعل من نوع آخر، فنحن نقرأ في الصفحة نفسها ما نصه:

«تعمل الاستعدادات للاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف. وستقدم فرقة التمثيل روايتين شعريتين: الأولى عن غزوة بدر، والثانية هزلية وضع فكرتها الأستاذ حمد الرجيب ونظمها الأستاذ أحمد العدواني»، وفي العدد الثاني نقرأ عن نجاح المسرحية نجاحا

باهرا، حتى صارت حديث الناس، مما دعا بعض نظار المدارس الثانوية إلى طلبها لتمثيلها في المدارس.

أصبحت مسرحية «مهزلة في مهزلة» بأسلوبها الساخر الذي تضمن قضية مهمة هي قضية فلسطين مشروعا طلابيا معبرا عن موقفهم القومي من الأحداث؛ وهو موقف لا يدين إسرائيل وحدها بل السماسرة الذين يتاجرون بالأوطان على حساب الإنسان أيضا. مثل هذا الموقف الواضح لطلبة الكويت في القاهرة، والذي عبرت عنه فكرة الرجيب وصياغة العدواني وأداء فريق التمثيل حدا بيت الكويت أن يجعل هذه المسرحية أولى مطبوعاته، وذلك تحت عنوان «كتاب البعثة» لتكون صوت أعضاء البعثة الكويتي الإبداعي. وقد صدرت المطبوعة في نوفمبر من عام ١٩٤٨.

«هؤلاء الناس»: من هم؟

شرع الرجيب بعد انجازه نص «مهزلة في مهزلة» في كتابة مقالات تختلف في طبيعتها عن المقالات التأسيسية التي سبقت بالظهور، وكان حديثه فيها عن المسرح وأهميته وتاريخه والمواقف التي عرضت له على خشبته، لقد جاءت المقالات التالية ناقدة، موجعة، وصريحة في تعريتها للنفس الإنسانية، فكتب عن «هؤلاء الناس»[١٦] الذين يتعاطون النميمة والحسد والغطرسة والكبر على الناس واستهانتهم بكرامة الإنسان؛ هؤلاء الناس الذين ينشرون أمراضهم في المجتمع حتى أصبح المجتمع غير قادر على التفاؤل، فلا يرى في الحياة إلا يأسا. مثل «هؤلاء الناس» هم المعاول التي تقوض أركان المجتمع، وتسعى في خرابه، لكن الرجيب يعلم أنه من ذلك الجيل الذي:

يشعل النار بأعصابه
لكي يرى أجنة الظلام تحترق[١٧]

من هنا جاءت مسرحيته الثالثة «خروف نيام نيام»[١٨] تعبيرا رمزيا عن الواقع الذي يعيشه سواء أكان هذا الواقع محليا أم قوميا.

من الجاني على مهزلة مملكة نيام نيام؟

«أنا يا سيدي عبارة عن قصة كاملة... وحوادث مسلسلة، والعالم الذي نعيش فيه يا سيدي مملوء بأقسى الحوادث وأمر القصص، ولكن لا يحترق بنارها ولا يشعر بقساوتها إلا نحن المساكين... المساكين الذين لا يعلم بأحوالهم إلا الله... أما أنتم يا أرباب القصور العظيمة والبيوت الفخمة... فلا يمكنكم أن تعرفوا شيئا من حوادث الدنيا وقصصها ما دمتم بعيدين عن مستوى العامة من الناس.. انزلوا إلى مستوانا تعرفوا ما نحن فيه»

هذه بعض كلمات «الشمعدان»، الشخصية التي تدين النفاق وحاشية الملك، وتمجد الكلمة الحرة؛ الكلمة التي لا تعرف المراوغة أو الإلغاز. إنه في حضرة مدينة شخصياتها تركض وراء المادة ولو استدعى ذلك الغش والحسد والكذب؛ فما دمت صاحب مال إذن أنت صاحب رجولة وشرف وكرامة في معيار سكان مملكة نيام نيام، ولا يسلم من هذا المرض أحد؛ فليس على المرء لكي يصيبه مثل هذا الداء إلا أن يطيل المقام بهذه المملكة.

وتسير المسرحية في بيان علة المصائب التي حلت بالمدينة، لنكتشف أن وزراء الملك هم أساس البلوى، فترى بعضهم على معرفة مستبينة بالحق والباطل، لكنه لا يأمر بالمعروف ولا ينهى عن المنكر، وثانيهم لا يهمه إلا المركز والمقعد الوثير، ولو كان في ذلك الإذلال والامتهان، أما ثالثهم فهو من الصنف الذي لا يضر ولا ينفع، فتراه يبتسم لك ويعدك بأن يكون نصيرا لك ما دام خصمك بعيدا عنك. وحين يلتقي المختصمان لا يكون منه إلا الاعتذار والفرار، وكأنه لم يعدك بشيء.

ولكشف هؤلاء الوزراء، يلجأ الملك إلى حيلة مع إسحق العطار، وابتداع قصة فحواها أن خروف الملك الوهمي المسمى بـ«الشمعدان»

غرّر بنعجة العطار، واشتكى العطار هذه النعجة، فبدأ الوزراء في لوم العطار على تجاوزه الحد. وتبدأ المسرحية بكشف المظالم والمشكلات التي تعانيها المملكة.

ويحاول إسحق العطار تنبيه الوزراء إلى ما يمارسونه من النفاق وظلمهم للناس بقوله:

صاحب النعجة: (بغضب) عجيب أمركم يا حضرات الوزراء... تتحدثون عن الشمعدان كأنه شخصية عظيمة فذة... لها احترامها ومقامها بين الناس والذي يسمع حديثكم عنه يخال أنكم تتحدثون عن مصلح عظيم وزعيم كبير له اليد الطولى في جلب الخير والسعادة للبلاد. تذكر يا حضرة الوزير أنك الآن تتكلم عن خروف... عن...

الوزير: (يقاطعه خائفا)... صه... صه أرجوك.

صاحب النعجة: لماذا ارتعدت؟... ألهذا الحد تخاف الشمعدان؟ إنني لم أقل شيئا يجلب عليك النحس والكدر، إنني أتحدث عن حيوان مصيره البيع ليموت أو يذبح فيأكله الناس، كمصير بعض الفضلاء عندكم... عظيم الجاه كبير المقام... مرهوب الجانب... متى؟ ما دام خيره عميما وماله جزيلا... وعندما تتنكر له الدنيا ويقلب له الدهر ظهر المجن، انقلبتم عليه وصرتم من أكلة لحوم البشر والعياذ بالله.

الوزير: هذه طريقة سكان هذه المملكة... وتلك سنتهم.

إن الرجيب يوظف أكثر من تقنية كتابية لإيصال رسالته إلى المجتمع؛ فهو يُدخل القارئ في أجواء «ألف ليلة وليلة» عبر أسماء من مثل الوزير أو إسحق العطار أو قمر الزمان ويسقط عليهم رسالته الأخلاقية. بل إنه يلجأ إلى حيلة لفظية في توظيف كلمة الشمعدان. فالشمعدان يأتي اسما لخروف الملك، وهو حيوان تم ابتداعه لغرض الكشف عن نفاق الوزراء وظلمهم، وهناك الشمعدان

الاسم الحقيقي لرجل غريب عن المدينة، يقول كلمته الحرة دونما خوف أو وجل، هاتان الشخصيتان ذواتا التسمية الواحدة يذكرنا أمرهما بالأسلوب القصصي لابن المقفع في استخدامه الحيوان قناعا، لتكون هذه الأقنعة مرايا للمجتمع والعصر الذي يعيشه ابن المقفع عبر صوت بيدبا الحكيم عندما يخاطب الملك. إن الرجيب في كل مسرحياته لا يدين السلطة الحاكمة بل الحاشية التي حولها؛ وتظهر حاجة هذه السلطة إلى شمعدان ينير لها طريقها بكل ما تنطوي عليه كلمة شمعدان من تعدد لأشكال الإضاءة لتكون بديلا لصور الزيف التي يمثلها الوزراء. والشمعدان في هذا العمل يتجلى في مظهرين: شمعدان يضيء للملك ليكشف له ما هو خارج بيت الحكم ويخبره بحقيقة المشكلات التي تعانيها المملكة، وشمعدان آخر يضيء للملك نفسه حقيقة ما يجري داخل بيت الحكم من ظلم وإفك وجور على الناس.

هكذا تصبح كلمات «الشمعدان»، الإنسان الحر، في شكل من أشكالها كالماء الذي «يعيد للحياة النمو والانتعاش، ويكتسح **ويزيل الأوساخ والأقذار، وينظف كل من يشك في نظافته ونزاهته، وهو (أي الماء) مرشد أمين لمواضع الهبوط والانحدار. فعليكم به، فإنه يظهر لكم كل من تشكون في استقامته وخلقه على حقيقته وطبيعته».**

لقد حرص الرجيب في هذه المسرحية على استخدام نوع من أنواع التورية السياسية، تلك التي تراوغ المتلقي بعيدا عن المباشرة والإفصاح، ولكنها توصل رسالتها من خلال الرمز، ومهما تكن مراوغة الرمز فإنه يفصح عن مقصوده، على نحو ما رأينا في استخدام كلمة الشمعدان للخروف المتخيل والإنسان الحقيقي.

ويأتي استخدام السخرية في هذا النص امتدادا للسخرية في نص «مهزلة في مهزلة» والتي سخرت من النزعات الفردية عند

تنبل وعرنجل لترينا الفاجعة التي آلت إليهاالأمة. لكن السخرية في «خروف نيام نيام» ترجمة لحاجة روحية عند الرجـيب، ولاسيما الحوار الذي دار بين الشمعدان والوزير عن كبير الحرس قمر الزمان:

الوزير: لقد قيل لي عن طول لسانك... ومع هذا فأنا مستعد لكل ما تتفوه به... أنا أحد الوزراء...

الرجل: أهلا وسهلا... لي الشرف العظيم بالمثول بين يديك.

الوزير: (باستغراب) إنك في غاية الأدب...

الرجل: وفيمَ الغرابة يا سيدي؟!

الوزير: لقد أخبرني القمر عكس ما أرى الآن.

الرجل: (باستغراب) القمر؟! جلَّ خالقه... إنك فلكي؟

(يضحك الحراس)

الرجل: ولماذا تضحكون يا أوجه الشؤم والنحس؟

الوزير: لأنك ظننتني فلكيا... بينما أنا أقصد قمر الزمان رئيس الحرس.

الرجل: (غاضبا) هذا قمر الزمان!... قمر الزمان بهذا القبح؟ قمر الزمان يا سيدي يكون بهذه الخلقة؟ حرام على هذه المسخة أن تسمى بهذا الاسم الجميل الذي يدل على الكمال.

الوزير: (مقاطعا) الرجال بأعمالها، لا بأسمائها وألقابها.

الرجل: صدقت يا سيدي... ولكن هذا «القمر» باسمه لا بعمله... بعيد على هذه الخلقة أن تقدم لبني البشر ما ينفعهم... إنها تأخذ ولا تعطي...

الوزير: يظهر عليك الحنق والغضب عليهم... أي شيء مؤلم نلته منهم!

الشمعدان: كل شيء فيه الألم والتعاسة أهداه لي هؤلاء الأقمار... وخاصة ذلك القمر الساطع في الركن... (يبتسم قمر

الزمـان) مـا شـاء الله على هـذا الثـغـر المنبـعـج يا... يا قـبـيح الزمـان...

إن أعمـال الرجيب الثلاثة تطلق سؤالا كبيرا؛ هذا السؤال هو عنوان مسرحيته الأولى: من الجاني؟ وهو سؤال يأخذنا فيه الرجيب من المستوى الفردي الخاص المتمثل في بيت أبي خالد وابنه غير المتعلم ومن جنى عليه، ليرحل بنا السؤال إلى مستوى أعم وأشمل في من الجاني في ضياع فلسطين، ومن السبب فيما آلت إليه مملكة نيام نيام.

إن الرجيب في مسرحيته الأولى يبدأ في تقويض السلطة الأبوية التي لم تعرف كيف تقترب من ابنها فتحولت بذلك من سلطة حانية إلى سلطة جانية، وانتهت بالابن إلى ظلمات الجهل والسرقة؛ وكما كان «تنبل» بتزلفه لرئيسه الأول «حنبل» و«عرنجل» بتزلفه لـ«تنبل» فكان أن أصيب المكتب الذي يعملان فيه بالإفلاس، ذلكم ما رآه الرجيب والعدواني في القضية الفلسطينية؛ إذ وجدها تخضع لإدارة سمسارين: أولهما ينفر من الحركة والعمل الجاد، والثاني أعرج لا يستطيع أن يقوم بنفسه فكيف بالقيام لقضية الجهاد وبذل الروح من أجل المقدس. هكذا يصبح إفلاس المكتب هو صورة لإفلاس العرب في قضية فلسطين. وتكشف المسرحية الأخيرة التي كتبها الرجيب عن الجاني الأكبر الذي يتخفى وراء جميع ما حصل من مهازل. فالملك يخاطب وزراءه في نهاية مسرحية «خروف نيام نيام» قائلا:

«إنني لا أريد أن أسجنكم ولا أن أعاقبكم لأني أنا الجاني عليكم إذ قربتكم مني، وقلدتكم منصبا لا يستطيع حمله إلا من يحمل بين جنبيه ضميرا حيا وقلبا طيبا نبيلا. هيا اخرجوا عني ولا أريدكم بقرب هذا القصر. إني بحاجة إلى من ينير لي الطريق، لا إلى من إذا طلبت رأيهم قالوا الرأي رأيك والتدبير تدبيرك ولو كنت على ضلال».

في نهاية عام ١٩٤٩ ينهي الرجيب حياته الدراسية في القاهرة بعد أن حصل على دبلوم التربية ودبلوم المعهد العالي للتمثيل، ويقيم بيت الكويت بالقاهرة حفلا وداعيا للرجل الذي طالما أسهم بالكتابة في مجلتها[١٩]، ومثل على ساحتها، وشارك في رحلاتها، وحرر ندواتها، ومثلها في المنتديات والمشاركات الرسمية. عاد حمد الرجيب إلى الكويت وعلى صفحات البعثة في عددها الثاني من سنتها الرابعة لعام ١٩٥٠ كتب الأستاذ يعقوب الحمد خطابا مفتوحا لحمد الرجيب قال فيه[٢٠]:

«عزيزي حمد الرجيب:

أتمنى لك طيب الإقامة في الوطن بين الأهل والأصحاب، وبعد: فلقد غادرتنا وكنت شعلة نشاط في عملك وتفكيرك. وجدّك وهزلك، لقد قدمت مصر لتؤدي رسالة، ورجعت إلى الكويت لتحمل للوطن العزيز هذه الرسالة، وإنها لعمري من أعظم الرسالات وأجلِها، لقد كنت في الكويت تحمل رسالة لم يحملها مواطن من قبل، وهي اعتقادك بإصلاح المجتمع عن طريق المسرح، وعدم اعتبار المسرح، كما يظن البعض، وسيلة مزجاة لقتل الوقت والتسلية البريئة فقط.

لقد كنت في الكويت وكانت حركة النشاط المسرحي لا بأس بها، وتركت الكويت فضعفت جذوتها، ورجعت، ونأمل أن يدب فيها النشاط والحركة مرة أخرى على نطاق أوسع، ونشاط أكثر، وإتقان أعظم.

قد لا يُطلب من الكاتب الإجادة والتجديد، ولا من الرياضي التقدم والنجاح ولا من العالم الاختراع والاستنباط، إذا لم يهيأ لكل واحد منهم محيطه الأدبي والرياضي والعلمي، فللأول الكتب والمؤلفات والمراجع، وللثاني الملاعب والأدوات والتوجيه المفيد، وللثالث المختبرات والمواد والأدوات والمؤلفات... وهكذا أنت يا حمد،

فقد كنت تستعين في سابق عهدك في التمثيل، على أن تقيم مسرحا بدائيا في الهواء الطلق وتؤثثه مما يجود به عليك الأصحاب والزملاء من الكراسي والمفارش والأثاث ولمبات الإنارة، وغير ذلك مما يحتاجه المسرح وهو كثير، وكنت تتحمل مسؤولية الكسر والضياع والإهمال، ولكن روح المشاركة هذه قلّت فأخذت تستعين على إقامة مسرحك بالشراء والإجارة مع الاستعارة، وكان ذلك يكلف باهظ النفقات مع عدم الانسجام والانتظام، وهكذا كنت لا تطمئن، وتجد كل شيء ناقصا، وكان موسم التمثيل لديك هُما فصلي الربيع والصيف فقط، لأن الجو يكون مقبولا في الهواء الطلق، وأظنه لا يخفى عليك ما أريده من هذه المقدمة، إني أطلب منك أن تحاول وتسعى بكل ما لديك من القدرة والطاقة والجهد لأن تقنع حضرات أعضاء مجلس المعارف بأن يؤسسوا أو يشرعوا بالحال في تأسيس قاعة كبيرة مخصصة لإقامة حفلات التمثيل، ولكي تكون محلا عاما تقام به جميع الحفلات في جميع المناسبات القومية والدينية، نريد هذه القاعة أن تكون دارا للتمثيل ذات مسرح ثابت، مجهزة بكل ما يحتاجه فن التمثيل من أنوار وآلات ومكبرات صوت وجدران عازلة... إلى غير ذلك مما لا أعرفه. لا نريدها قاعة أشبه بالغرف الكبيرة أو أن يقوم أيُّ بنّاءٍ في وضع تصميمها فتخرج لنا ناقصة مشوهة لا تفي بالغرض الذي أُسِّست من أجله، فعندما نطالب بهذه القاعة نطالب بأن تكون صالحة للتمثيل صلاحية تامة، لا تنقصها كبيرة أو صغيرة، وأن تكون صالحة الآن، وأن تكون مشرّفة بعد قرن من الزمان!

وقد يظن البعض أنّ إنشاء هذه القاعة أو الدار نوع من الترف لم يحن وقته بعد... وأنه مدعاة لصرف مبلغ طائل من النقود، نحن أشد ما نحتاج إليه في مشاريع ونواح أخرى، ولكن العكس هو الصحيح، فمن المخجل حقا لبلد لا يقل سكانه عن ربع مليون نسمة

لا تجد فيها قاعة كهذه مع وجود أمثالها في جميع المدن المتحضرة التي لا أكون مبالغا إذا قلت إن سكان بعضها لا يزيد على خمسة آلاف شخص، ثانيا، لدينا المناسبات الوطنية والدينية الكثيرة، وحفلات التكريم المتنوعة، والاجتماعات العديدة، ومع ذلك لا تجد موضعا تقام فيه هذه المناسبات المتعددة، وأما حفلات التمثيل التي تقام ونعجز عن إيجاد المحل المناسب اللائق بها فكثيرة، وإذا وجدت هذه الدار تستطيع المعارف أن تتوسع في مجهودها الثقافي، وذلك بالإكثار من إقامة الاجتماعات الأدبية والمحاضرات المفيدة التي يشترك فيها من له قدرة على المحاضرة والإفادة، فتزدهر لدينا الحياة الاجتماعية قليلا...

وإذا أقيمت هذه الدار، فسوف تستطيع المعارف أن تسدّد بعض ما صرفته عليها بمرور الزمن، فيمكنها أن تؤجرها على الفرق التمثيلية التي لا تكون تابعة لها، أو الفرق التي تأتي من خارج البلد لإقامة الحفلات أو لتمثيل بعض الروايات، وهكذا بإقامة هذه الدار نستطيع أن نقول: إن المعارف لم تبخل على البلاد بكل ما يؤدي إلى رفع الحياة الثقافية فيها... ».

إن في رسالة الحمد للرجيب دلالات عدة: فكلاهما يعرف الآخر جيدا، وكلاهما من جيل يحلم بإعمار الكويت. والحمد في خطابه للرجيب يذكر معاناة الرجل قبيل مجيئه للقاهرة ودوره في الحركة المسرحية بالكويت، وإيمانه العميق بدور المسرح لإصلاح المجتمع. من هنا فإن الخطاب في رأيي يركز على قضيتين أساسيتين: الأولى تنشيط الحركة المسرحية في الكويت، والثانية الإسراع بإنشاء دور مجهزة للعروض المسرحية.

رجع الرجيب إلى الكويت وتسلم مهام عمله الأولى، مشرفا على النشاط المدرسي والتمثيل في دائرة المعارف، لتبدأ المحطة الثالثة في حياة الرجل التي أطلق عليها سليمان الشطي محطة

الاستمرار والتطوير بعد أن خاض المحطة الأولى الخاصة بالانفتاح على حقيقة المسرح ثم البحث والدراسة[٢١].

وتتقسم المحطة الثالثة في رأيي إلى قسمين: **الأول** حين كان الرجيب مشرفا على النشاط المدرسي، وتسلم عمله ناظرا لمدرستي «الصباح» و«الصديق»، وقد شجع من خلالها المسرح المدرسي، وجعل له وجودا، ووفر له تنافسا شريفا بين المدارس. والقسم الثاني حينما أوكل إليه في نهاية عام ١٩٥٤ أن ينشئ دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل، وهي الدائرة التي استمر العمل فيها إلى عام ١٩٦٦ ليبدأ مرحلة العمل الديبلوماسي سفيرا للكويت في مصر ثم المملكة المغربية.

في **القسم الأول** من هذه المرحلة (١٩٥٠ - ١٩٥٤) يبدأ الرجيب ورفيق دربه أحمد العدواني العمل على إصدار مجلة البعث. فيصدران المجلة في يونيو ١٩٥٠ ونقرأ كلمات رئيس التحرير عن الهدفين اللذين يسعيان إليهما من إصدار هذه المجلة: **فالهدف الأول** إنساني صرف، وغايته إحكام الصلة بيننا وبين الثقافة الإنسانية عامة، والاستفادة من كل ما يمكن أن نستفيد منه في هذا السبيل، **والهدف الثاني** علاج مشكلات الكويت الاجتماعية بروح وطنية خالصة رائدها المصلحة العامة، وذلك دون النظر إلى أي اعتبار آخر. ويبدأ الرجيب سعيه إلى تحقق هذين الهدفين، فنراه يشكل الفرق التمثيلية بالمدارس، ويشارك في التمثيل والإخراج. ويبادر إلى إنشاء نادي المعلمين، ويتشرف بإدارته العامة وإدارة جمعية التمثيل بالنادي. ويقيم النادي عدة مسرحيات تنفتح على الآفاق المعرفية الإنسانية مثلما نجد انفتاحه على موليير في مسرحية «البخيل»، وعلى رواية الكاتب «جنفياف» في مسرحية «وفاء»، بالإضافة إلى تمسكه بالتراث العربي واستدعائه كما نجد في مسرحية «وامعتصماه».

ويطلق النادي مجلته التي تعبر عن صوته بعنوان «الرائد»، وذلك في مارس من عام ١٩٥٢؛ ويكتب الرجيب مقالة بعنوان

«المسرح والمجتمع»، وفي عدد مايو يكتب عن دار الأوبرا الملكية في القاهرة وأهمية إقامة مثل هذه المنشآت في الكويت. وفي يناير ١٩٥٤ يصدر العدد الأخير من مجلة «الرائد» لسان حال نادي المعلمين لأسباب فصل القول فيها أستاذنا خالد الزيد في مقدمة كتابه عن شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري الذي كان من أعضاء هيئة تحرير المجلة[٢٢].

وعلى الرغم من الأوضاع القلقة التي شهدتها الكويت من الفترة ١٩٥٤ - ١٩٦١ فإن الانغلاق والانزواء في المنزل لم يكونا من صفات الرجيب، إنه إنسان خلق للعمل من أجل الكويت ولأهل الكويت. وجاءت ظروف طبيعية سببتها الأمطار الكثيرة التي نزلت على الكويت في نهاية عام ١٩٥٤ باستحداث دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل بالإضافة إلى تدفق الهجرة الأجنبية للعمل في الكويت.

في هذه الفترة المهمة من تاريخ الكويت (١٩٥٤ - ١٩٦٦) وهي الفترة التي تولى فيها الرجيب دائرة الشؤون الاجتماعية ثم عمل وكيلا لوزارتها في عام الاستقلال، قام الرجيب بدور حيوي وإنساني؛ فقد تم في عهده إقرار لكادر العمل، وأجري أول إحصاء وطني لسكان الكويت، وأنشئ مركز الفنون الشعبية، وتم توثيق التراث الشعبي، وإصدار قانون المساعدات الاجتماعية للأسر الفقيرة. لقد كان الرجل يبني قواعد إدارة مدنية حديثة، ساعده في ذلك حاكم مستنير وجيل وطني صادق.

هذه الخدمات الاجتماعية المقدمة في إدارة الشؤون الاجتماعية والعمل لم تُنسِ حمد الرجيب دور المسرح وأهميته من الناحية الاجتماعية؛ فهما في عين الرجيب وجهان لعملة واحدة لا ينفصلان. هنا تذكر الرجيب أستاذه زكي طليمات فاستدعاه لإلقاء بعض المحاضرات عن أهمية المسرح، وليقيّم واقع الحركة المسرحية في الكويت. وجاء طليمات إلى الكويت في عام ١٩٥٨، وقضى فيها ما يقارب الشهرين وبضعة أيام محاضرا وملاحظا. وكتب تقريرا

مهما عن واقع الحركة المسرحية في الكويت وسبل تطويرها. وقد أورد هذا التقرير المهم أستاذنا خالد سعود الزيد في كتابه «المسرح في الكويت: مقالات ووثائق»[٢٣]. وبدأ الرجيب بتطبيق ما جاء في هذا التقرير من أهمية الالتزام بالنص المكتوب، والاستعانة بالعنصر النسائي في الأدوار الخاصة بالنساء على الخشبة، وتطوير المبنى المسرحي. وظهرت فكرة إنشاء المناطق النموذجية في الكويت ليتضمن مركز المنطقة الحاجات الأساسية لسكانها كالعيادة الصحية والمخفر والمسجد. وبين هذه الأساسيات وجود صالة للعرض المسرحي. لقد كانت هذه رؤية مستقبلية من الرجيب ومعاونيه، ولاسيما حينما تطرح في مجتمع متزمت، كان إلى عهد قريب يعارض خروج المرأة للتعليم، فما بالك الآن بوقوفها على الخشبة للتمثيل بين الناس!

أول الغيث قطرة

وعاد طليمات إلى الكويت في عام ١٩٦١ بدعوة من حمد الرجيب؛ وذلك ليؤسس للحركة المسرحية، وليطبق ما جاء في تقريره. وأنشئ المسرح العربي والتحق به مجموعة من المواهب الفنية التي مازالت تدعم الحركة المسرحية في الكويت. وفي يوم ١٨/٣/١٨٦٢ قام المسرح بتمثيل نص «صقر قريش» لمحمود تيمور وإخراج زكي طليمات. ونقرأ في الكتيب الخاص بالمسرحية كلمة الأستاذ الرجيب ما نصه[٢٤]:

«منذ أن قامت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، والمسرح يؤلف ناحية من شغلها ونشاطها وذلك في حدود إمكاناتها، وفي نطاق الوعي الأدبي والفني القائم، فكان أن أنشئ «المسرح الشعبي» ثم «مسرح مركز التربية الأساسية» ليؤديا مهمة تثقيف الجمهور

وتوجيهه، بمخاطبته في أهم ما يشغله من مجريات حياته المحلية، وبتبصيره بما يعمل على تعميق وعيه في أسباب معيشته، وبإحياء روح الألفة والتعاون والاجتماع».

هكذا يستمر عند الرجيب مفهوم المسرح ورسالته؛ فهو في المقام الأول مرتبط بالناس وهمومهم، وأما غير ذلك فلا يعد من المسرح، بل يصبح ترفا ذهنيا. واستمر تشجيع إنشاء المسارح الأهلية فأصبح لدينا أربعة مسارح. يحدثنا الرجيب عن الغرض من إنشاء هذه المسارح الأربعة[٢٥]:

«اقترحنا أن يقدم المسرح العربي مسرحياته دائما باللغة العربية، أما مسرح الخليج فيركز على قضايا المنطقة، والمسرح الشعبي يعتني أكثر بقضايا الناس وقضايا المجتمع، وكذلك المسرح الكويتي»

لم تكن تسمية المسارح عرضية؛ بل كانت تنطوي على غايتين: الأولى لغوية في معالجة الحدث المسرحي، والثانية الموضوع الخاص بالعرض المسرحي. فالغاية اللغوية هدفها التنويع والتنوير. إن الكويت دولة فتية نالت استقلالها للتو؛ وأصبحت عضوا في الجامعة العربية، وهناك الكثير من الجاليات العربية التي تسكن أراضيها، وتعمل في مؤسساتها من أجل عملية البناء الشاملة. يضاف إلى ذلك حالة المد القومي التي كانت تعيشها الأمة العربية في ظل الزعيم جمال عبد الناصر. لذا كان لا بد من مسرح تكون اللغة العربية الفصيحة أحد مرتكزاته، وأصبحت هذه المهمة منوطة بالمسرح العربي. أما دول المنطقة فلها نصيب من الوعي الكويتي في ذلك الحين، فالكويت والمملكة العربية السعودية هما الدولتان الوحيدتان المستقلتان في تلك الفترة، وكانت الهيمنة الاستعمارية لا تزال جاثمة على صدر المنطقة، وبما أن المسرح الذي آمن به

الرجيب هو تبصير وتوعية، كان لا بد من فرقة تحمل على عاتقها إيقاظ الوعي السياسي والاجتماعي لمشاهديها بما يجري في دول المنطقة. وأصبحت هذه القضية منوطة بمسرح الخليج العربي. أما المسرحان الشعبي والكويتي فلهما دور مناقشة قضايا الوطن. ونشرت صحيفة الهدف بتاريخ ١٢/٤/١٩٦١ الموافق ٢٧ شوال ١٣٨٠هـ خبرا مصحوبا ببعض الصور الخاصة بالعرض المسرحي، وفيه أن الرجيب قد أسهم في كتابة نص مسرحي للمسرح الشعبي بعنوان «من الماضي». وأكد هذا الخبر الدكتور علي الراعي[٢٦] في كتابه «المسرح في الوطن العربي»، كما أورده الدكتور محمد حسن عبد الله[٢٧] في تاريخ الحركة الفكرية بالكويت، لكنه يعقب بقول لمحمد النشمي يفيد أن هذا النص من تأليفه هو. وأرى نسبة هذا النص إلى الرجيب بعيدة عن الصواب، خلافا لما نشرته صحيفة الهدف، وذلك لعدة أسباب: **أولها** أن الرجيب لم يأت على ذكر هذا النص البتة في مذكراته التي جمعها في كتاب، **والثاني** أن هذا النص كتب باللهجة العامية وهو ما ليس من عادة الرجيب في ما يكتب، **والثالث** شواغل الرجيب الإدارية حرمته من التفرغ لكتابة نص مسرحي يضاف إلى تاريخه المسرحي التأسيسي، أما السبب **الأخير** فهو ما أورده الأستاذ الزيد من نسبة هذا النص للنشمي؛ ومن المعروف أن الزيد كتب دراسته عن النشمي مستمدا معلوماته من النشمي نفسه[٢٨]. استمر الرجيب في رعايته للمسرح والشؤون الاجتماعية في البلاد منذ أن كان مديرا لدائرتها إلى أن أصبح وكيلا لوزارتها في أول وزارة بعد الاستقلال واستمر بهذا المنصب حتى عام ١٩٦٦.

في فترة الاستقلال بين ١٩٦١ - ١٩٦٦ أنتجت الحركة المسرحية بمسارحها الأهلية الأربعة خمسة وثلاثين عملا مسرحيا[٢٩]، أكدت فيها أهمية الالتزام بالنص المكتوب، وإشراك المرأة على الخشبة

بعد أن كان الرجل يؤدي مثل هذه الأدوار. ويعود الفضل في كل ذلك إلى رائد المسرح العربي الأستاذ زكي طليمات ومن ورائه الأستاذ حمد الرجيب، رحمهما الله.

السفر إلى فضاء آخر

لمفهوم «ساحة المدرسة» و«خشبة المسرح» وما يرتبط بهما دلالة مشتركة على الاتساع والانتشار؛ لكنه اتساع أو انتشار ضمن مساحة مكانية تضم هؤلاء المجتمعين؛ فالعروض التمثيلية التي كانت تقام في ساحة المدرسة، وكان يشاهدها جمع غفير من المسؤولين والمواطنين يجمعهم المكان ويحيط بهم سور المدرسة، تمثل مشهدا يعقد العلاقة الحميمة بين الساحة والجمهور؛ وكذلك الحالة بالنسبة إلى خشبة المسرح وجمهور العرض. وتتسع هذه المساحة لتتخذ أشكالا أخرى عند المتلقين، وهي مساحة ذهنية في المقام الأول. فتبدأ عملية انتشار لما تمت مشاهدته تصبح بها الحوادث المنظورة على الساحة، أخبارا شفاهية يتناقلها الناس. وما أقرب هذا المشهد من مفهوم الديوانية عند أبناء الكويت. فالديوانية، بوصفها مبنى خارجيا بالنسبة إلى البيت الكويتي يجتمع فيه خليط شعبي، حيث يتحاور المجتمعون في قضايا «مشاهدة» أو «مسموعة» من أناس «شاهدوا» هذه الحوادث، ومن ثم يتداولون هذه الحوادث ويتناولونها بالعرض والتحليل على نحو ما يقوم به الممثل في ساحة المسرح أو على خشبته.

لقد انتقل الرجيب بعد انتهاء فترة عمله في الشؤون ليبدأ المرحلة الرابعة من حياته، وهي مرحلة الدبلوماسية، واستغرقت هذه الفترة ما بين ١٩٦٦ - ١٩٧٩ قضى منها ما بين عامي ١٩٦٦و١٩٧٧ سفيرا للكويت في مصر، أما الحقبة الأخيرة منها فقد قضاها سفيرا للكويت في المملكة المغربية. ولقد حمل الرجيب معه «المسرح

الشفاهي»، أعني بذلك الديوانية، وأصبحت ديوانيته مزارا وملتقى لكثير من الشخصيات الثقافية في كلا البلدين، ولاسيما القاهرة، إذ كانت الحقبة التي قضاها فيها هي الأطول. والرجيب عارف باللعبة السياسية لأنه مهموم بقضايا الناس، فكان له رأي جريء في وظيفة السفير ومبنى السفارة حين قال[٣٠]:

«العلاقة بين الدول العربية علاقة لا تحتاج إلى وجود سفير ونفقات وإجراءات تقديم أوراق اعتماد وخلافه... ذلك لأنه في الأمور الحساسة بين هذه الدول عادة ما يرسل رئيس الدولة وزير خارجيته أو مبعوثه الشخصي إلى رئيس الدولة الأخرى إذا ما رغب في إبلاغها بأمر ما أو معرفة موقفها من القضايا. وفي الغالب الأعم من الحالات يصبح موقف السفير مثل الأطرش في الزفة... لا يأخذ خبرا بما يجري إلا بعد حدوثه، أو ربما يعرف سعادة السفير الخبر من الصحافة. ولذلك أرى أنه يكفي فقط وجود موظفين قنصليين وملحقية ثقافية للإشراف على الطلبة وعلى مصالح الكويت في الدول العربية، وفي رعاية الجالية الكويتية الموجودة على أراضي هذه الدول. ذلك يكفي لرعاية المصالح الكويتية»

هذه هي كلمات الرجيب لسمو أمير الكويت الراحل الشيخ صباح السالم الصباح، رحمه الله، قالها له لما أملاه عليه واجبه الوطني. وبما أنه وطني، وارتضى أن يلبي نداء الواجب في أي مكان، فقد حمل معه الديوانية الكويتية في الغربة ليبرز الصورة الأخرى للكويت مع محاوريه وضيوفه، فنجد من بين ضيوفه الروائي أمين يوسف غراب، والأستاذ أنور أحمد، والشاعر عزيز أباظة، والقاضي الشرعي عبدالحميد قطامش، والشاعر صالح جودت، والكاتب المسرحي عبدالرحمن الخميسي، والفنان زكريا الحجاوي، والكاتب محمود السعدني، وأحمد رشدي صالح أستاذ

الفولكلور، وطبيب الباطنية سمير هلال، وأخصائي الأسنان عز الدين هلال، والمحامي عبدالرؤوف علي. بالإضافة إلى الفنانين الضيوف من مثل أم كلثوم والسنباطي ومحمد عبدالوهاب ويوسف وهبي وفريد الأطرش.

بعبارة أخرى، فإننا نجد في هذه الديوانية الشاعر والموسيقي والمغني ورجل الدين والسياسة والرجل والمرأة في ديوانية السفير الفنان، أو الفنان السفير الذي ضم في الديوانية الكويتية من رجال الفكر والثقافة في زمانه ما لم تضمه أي سفارة عربية. هل يعود ذلك إلى موهبة الرجيب الموسيقية، أم إلى ثقافته المسرحية والسياسية، أم إلى أسلوبه المعروف بالطرافة، أم إلى كونه سفيرا ودبلوماسيا؟ أعتقد أن المهارات التي كان يتمتع بها الرجيب - والتي كانت أسبابها كل ما سبق ذكره - فتحت مثل هذه المساحة الحوارية للالتقاء، وذلك للتعبير عن ذاكرة الأمة في واحدة من أحلك فتراتها، وهي مرحلة النكسة، وحروب الاستنزاف، وكامب ديفيد؛ في محاولة لقيام الفن بإصلاح ما أفسدته السياسة.

لقد جمع الرجيب في ديوانيته ما يمثل شخصيته الثقافية أيضا. فالرجيب له تجارب شعرية بسيطة - منشورة، وكتب القصة، وألّف، ومثّل، وأخرج للمسرح، وكتب المقالة الاجتماعية والسياسية، كما أنه عازف على آلة القانون. كل هذه المواهب المتمثلة في شخصية الرجيب نجد لها تجلياتها العالية في ديوانية الرجيب في القاهرة، وكأنه بهذه التنويعات إنما يفتح لنفسه أفقا معرفيا أوسع لتقوم الديوانية بأداء الرسالة الثقافية للمسرح، وهي التعليم والتثقيف.

عود على بدء

ويعود الرجيب إلى الكويت في عام ١٩٧٩ ليشغل منصب وزير الإسكان، ثم منصب وزير الشؤون الاجتماعية والعمل ليضع على

رأس أولوياته الأسرة الكويتية، ولاسيما تلك الأسر المتعففة. ولم يجد بأسا في خرق بعض القوانين من أجل صيانة كرامة الإنسان التي طالما كتب عنها وانتصر لها. ولعل الأقدار قد ادخرت للرجل لدى عودته إلى الوطن مكانه المناسب؛ فقد كان عمله على رأس وزارتي الإسكان والشؤون الاجتماعية أحد التجليات الظاهرة لمفهوم الاتساع والانتشار الذي ميز نشاطه المسرحي , وارتبط بالديوانية الكويتية. غير أن المجال هنا لم يعد ساحة مدرسة أو خشبة مسرح أو ديوانية ملحقة بالبيت الكويتي ,بل اتسع ليشمل برحابته ساحة الوطن كله.

ويبقى السؤال في نهاية هذه القراءة: هل تحققت أمنيات الرجيب الفنية، ولاسيما المسرحية منها؟

هناك ثلاثة أحلام ناضل من أجلها الرجيب وأرسى قواعد لها: **الحلم الأول:** المسرح المدرسي ليكون جزءا من الحركة المسرحية العامة، وقد تحقق هذا الحلم في أيامه. **الحلم الثاني:** إنشاء المسارح الأهلية لإثراء الساحتين المحلية والعربية، وقد تحقق ذلك بإنشاء المسارح الأهلية الأربعة. **الحلم الثالث:** إنشاء دور العرض المسرحية، وقد تحقق شيء من ذلك بإنشاء مسرح كيفان ومعهد الدراسات المسرحية.

وفي الخمسينيات من القرن الماضي، كان للمسرح المدرسي التابع لدائرة المعارف نشاطه السنوي، وكانت الأنشطة اللاصفية تستمر إلى ما بعد اليوم المدرسي، والمدارس تنتج على الأقل عملين مسرحيين للجمهور يضافان إلى رصيد الحركة المسرحية. وتبقى الأسئلة التالية: هل للحركة المسرحية المدرسية دور في أيامنا هذه؟ هل يراعى تزويد المدارس بالمسرح ضمن خطتها الإنشائية؟ هل تقوم الوزارة بتوفير الخامات المطلوبة إذا أرادت القيام بعرض

مسرحي؟ هل الوعي بالمسرح في زماننا أقرب إلى الانفتاح أم إلى الانغلاق؟

ما أراه هو أن المسرح المدرسي لم يعد له دور يذكر، وحل محله مسرح الشباب الذي كانت تشرف عليه الشؤون، ومن ثم الهيئة العامة للشباب والرياضة، وبذلك أفرغ المسرح المدرسي من غاياته الهادفة إلى الاستعلاء بهموم الطلبة والمراهقين في هذه المرحلة الحرجة من أعمارهم، وتوعيتهم بقضايا المجتمع ومشكلاته. وكان البديل لذلك أن مالت جموعهم إلى التسكع في الشوارع وتلقفتهم مجمعات الأسواق أو أيادي الإرهابيين لتعلمهم لغة الكراهية بدلا من لغة الحوار والمحبة والسلام والوعي. تلك اللغة التي يحرص المسرح على نشرها.

لقد اختنق هذا الحلم، الذي سعى الرجيب إلى تحقيقه، بعد رحيله عنا.

وها هي ذي المسارح الأهلية لم يزد عددها منذ إنشائها منذ أكثر من أربعين عاما، ولم يتحقق لميزانيتها النمو، وخفتت أعمالها شيئا فشيئا. ويبقى السؤال: هل قامت المسارح الأهلية بأدوارها المطلوبة منها؟ بالتأكيد لا، فقد أعرضت هذه المسارح عن الأهداف التي من أجلها أنشئت فغابت الأعمال الجماهيرية الرصينة. وقد تكون الميزانية أحد الأسباب. إذ كانت فكرة المنتج المنفذ إحدى الوسائل التي تنهض بالحركة المسرحية، وبالفعل تم تمويل هذه المسارح بالمال لإنتاج أعمال درامية تلفزيونية، وربحت هذه المسارح من الفكرة، مما وفر سيولة مالية لإنتاج أعمال رصينة. ومما يؤسف له أن هذه المسارح، وعلى الرغم من السيولة التي توافرت، لم تنتج الأعمال التي تليق بتاريخها المسرحي. بل إننا نجد أعضاء هذه الفرق من المساهمين الأساسيين في أعمال القطاع الخاص،

فلم تعد لهم أي أدوار تذكر في أعمال فرقهم الأهلية. ما السبب؟ هل السبب يكمن في نجوم المسرح الذين أنشأوا مؤسساتهم الخاصة ليصبحوا هم أصحاب رؤوس الأموال؟ أم أن المسارح الأهلية عاجزة عن دفع أجور ملائمة لهؤلاء النجوم؟ أم أن المشكلة في النصوص المنتجة التي لا تجد لها جمهورا يعين على القيام بنفقاتها؟

إن تاريخ المسرح أكد لنا أنه إذا وُجد النص المناسب وفريق العمل المؤمن مع المخرج صاحب الرؤيا، فإننا واثقون من امتلاء الصالة. وهذا ما حدث على سبيل المثال مع صقر الرشود، وعبد الأمير التركي، وهذا يعني أن توفيرأجر الممثل النجم ممكن إذا توافرت الشروط الأخرى. لكن يبدو أن النزاعات الفردية بين بعض الممثلين وطغيان الصوت الواحد على الخشبة، وسهولة استصدار الرخص التجارية للشركات الفنية أتاحت فرصة لوجود المئات من شركات الإنتاج على حساب العمل المبدع.

أيكون السبب راجعا إلى تنازع دور العرض بين أكثر من عشر شركات خاصة في فترة الأعياد فقط؟ وذلك على ثلاثة مسارح متهالكة، وهو أمر يضطرها إلى تأجير صالات خدمة المجتمع التي تقام للأفراح، لتجعل من أي قاعة اسما لقاعة المسرح؟! أين هي المسيرة التي بدأها الرجيب، والحلم بوجود صالة عرض في كل منطقة سكنية؟ ولماذا لا تتم الموافقة للقطاع الخاص حتى يقوم ببناء مثل هذه المشاريع الحيوية تحت رعاية الدولة؟

أي جريمة تُرتكب في حق تاريخ هذا الرجل الذي أفنى عمره عملا ودراسة وبناء من أجل بناء نهضة مسرحية؟ وهل هذه المنارة التي يقيمها المجلس هي بداية الوعي بأهمية دور الرجل

الذي كان من أعضائه الفاعلين حتى يتلقى الراية بمزيد من الجد لتحقيق النهضة بالحركة المسرحية.

إن جهود الرجيب وجيله أمانة لم يحفظها الجيل الحالي، وقد آن الأوان للرجوع بالمسرح إلى تاريخه المجيد، ذلك التاريخ الذي جعل مسارح دمشق وبغداد وقرطاج والقاهرة تصفق طويلا لإنجازاته... فهل من مدكر؟!

الهوامش:

(١) انظر: تأسيس المدرسة المباركية وأهم المسهمين في إنشائها: عبد العزيز الرشيد (د ت) ص ٢٨٨ - ٢٩٢؛ ويوسف القناعي (١٩٥٤) ص ٤١ - ٤٥؛ وهناك دراسة قيمة للدكتورة أماني قنديل (١٩٩٤) عن المصادر المحفزة للقطاع الأهلي ص ٢٧ - ٣٠
(٢) سيف الشملان. (١٩٨٥)، ص ٩٥ - ٩٧
(٣) انظر الأمثال الكويتية الخاصة عن موضوع التعاون في كتاب أحمد الرومي وصفوت كمال (١٩٨٤) الجزء الثاني، ص ١٠٣ - ١١٥
(٤) Al-Jafar.(1998).p. 71-76.
(٥) خالد سعود الزيد. (١٩٨٣)، المسرح، ص ١٥ - ٢١.
(٦) حمد الرجيب. (د ت). مسافر، ص ١١ - ٤٥.
(٧) حمد الرجيب. مسافر (د ت)، ص ١٠٥ - ١٠٧.
(٨) خالد سعود الزيد. (١٩٨٣). المسرح، ص ١٩٢ - ١٩٧.
(٩) مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الأولى (١٩٤٧)؛ وأيضا خالد سعود الزيد. (١٩٨٢). أدباء، ص ٣١ - ٣٢.
(١٠) حمد الرجيب. (د ت). مسافر، ص ١٧٧ - ١٧٨.
(١١) إبراهيم غلوم. (٢٠٠٠). مسرحية، ص، ٢٥٥
(١٢) مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الأولى. (١٩٤٧)؛ وانظر أيضا خالد سعود الزيد. (١٩٨٢). مسرحيات، ص ١١ - ١٥.
(١٣) انظر: نص المسرحية عند خالد سعود الزيد (١٩٨٢). مسرحيات، ص ٦١ - ٨٠.
(١٤) علي عاشور. (١٩٨٦). عاصفة، ص ٢٧ - ٢٨.
(١٥) إديث كيرزويل. (١٩٨٥)، عصر ص٧٧.
(١٦) نشر حمد الرجيب في مجلة البعثة أربع مقالات تحت عنوان «هؤلاء الناس» ابتداء من العدد الثامن، السنة الثانية (١٩٤٨) حتى العدد الحادي عشر من السنة نفسها.
(١٧) أحمد العدواني. (١٩٨٠). أجنحة، قصيدة يا جيلنا، ص ١٥٨ - ١٦١.
(١٨) نشرت المسرحية على ثماني حلقات في مجلة البعثة، ابتداء من يناير ١٩٤٩ - إلى أغسطس١٩٤٩. وانظر أيضا نص المسرحية في خالد سعود الزيد. (١٩٨٢). مسرحيات، ص ٢٥ - ٦٠.
(١٩) انظر: مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الرابعة، ١٩٥٠.
(٢٠) انظر: نص الخطاب في مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الرابعة (١٩٥٠) وانظر أيضا كتاب خالد سعود الزيد (١٩٨٣) المسرح، ص ٣٠ - ٣٣.
(٢١) سليمان الشطي. (١٩٩٨)، ص ١٨٦ - ١٩٢.
(٢٢) خالد سعود الزيد. (١٩٨٤)، شيخ، ص ١٩ - ٢٨.
(٢٣) خالد سعود الزيد. (١٩٨٢). المسرح، ص ٢٠٩ - ٢٥٧.
(٢٤) وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. (١٩٦٢)، المقدمة.
(٢٥) حمد الرجيب. (د ت). مسافر، ص ٢٠٩.
(٢٦) علي الراعي. (١٩٩٩، ط٢)، ص ٢٥٢.
(٢٧) محمد حسن عبد الله. (١٩٧٢)، الهامش ص ٢٦٥.
(٢٨) خالد سعود الزيد. (١٩٨٣). المسرح، ص ٢١٢، وانظر أيضا تعليق الدكتور إبراهيم غلوم (١٩٨٦) في الهامش ص ٣٨.
(٢٩) خالد سعود الزيد. (١٩٨٣). المسرح، ص ٢١٤ - ٣٠٢.
(٣٠) حمد الرجيب. (د ت). مسافر، ص ٢٢٩.

المراجع:

(١) إبراهيم عبدالله غلوم. (٢٠٠٠). مسرحية الدرس الأخلاقي عند حمد الرجيب. ضمن كتاب حمد الرجيب ابن الكويت المخلص. جمع وإعداد عبدالعزيز السريع وصالح الغريب. الكويت: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، ص ٢٥٥ - ٢٧٩.

(٢) إبراهيم عبدالله غلوم. (١٩٨٦). المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي: دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (١٠٥).

(٣) أحمد البشر الرومي، وصفوت كمال. (١٩٨٤). الأمثال الكويتية المقارنة - ٤ أجزاء. الكويت: وزارة الإعلام.

(٤) أحمد مشاري العدواني. (١٩٨٠). أجنحة العاصفة. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

(٥) اديث كيرزويل. (١٩٨٥).عصر البنيوية: من ليفي شتراوس إلى فوكو. ترجمة جابر عصفور. بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر.

(٦) أماني قنديل. (١٩٩٤). المجتمع المدني في العالم العربي. واشنطن: منظمة التحالف العالمي لمشاركة المواطن.

(٧) حمد الرجيب. (د.ت). مسافر في شرايين الوطن. الكويت: وزارة الإعلام - مطبعة حكومة الكويت.

(٨) خالد سعود الزيد. (١٩٨٤). شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري: حياته وآثاره. الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع.

(٩) خالد سعود الزيد. (١٩٨٣). المسرح في الكويت: مقالات ووثائق. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

(١٠) خالد سعود الزيد. (١٩٨٢). أدباء الكويت في قرنين. الجزء الثالث. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

(١١) خالد سعود الزيد. (١٩٨٢). مسرحيات يتيمة في المجلات الكويتية. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

(١٢) سليمان الشطي. (١٩٩٨). حمد الرجيب وفن صناعة البدايات. مجلة العربي، العدد ٤٧٩، الكويت: وزارة الإعلام.

(١٣) سيف مرزوق الشملان. (١٩٨٥). فرحان بن فهد الخالد. الكويت: دار السلاسل.

(١٤) عبدالعزيز الرشيد. (د.ت). تاريخ الكويت. وضع حواشيه وأشرف على تنسيقه يعقوب عبد العزيز الرشيد. بيروت: دار مكتبة الحياة.

(١٥) علي الراعي. (١٩٩٢، ط٢). المسرح في الوطن العربي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٤٨).

(١٦) علي عاشور. (١٩٨٦). عاصفة على مدينة الأموات. مجلة البيان، العدد ٢٤٢ الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.

(١٧) مجلة البعث. العدد الأول يونيو ١٩٥٠، الكويت.

(١٨) مجلة البعثة: الأعداد من السنة الأولى إلى السنة الرابعة (ديسمبر ١٩٤٦ - فبراير ١٩٥٠).

(١٩) محمد حسن عبد الله. (١٩٧٣). الحركة الأدبية والفكرية في الكويت. الجزء الأول. الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.

(٢٠) وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. (١٩٦٢). الكتيب الخاص لمسرحية صقر قريش. تقديم حمد الرجيب. الكويت: مطبعة حكومة الكويت.

(٢١) يوسف بن عيسى القناعي. (١٩٥٤، ط٢). صفحات من تاريخ الكويت. دمشق: دار المنار.

(٢٢) Ali A. Al-Jafar. (1998). Not like now: The dialogic narrative in the educational act. Indiana University - Bloomington. U.S.A.

حمد الرجيب
حياة ونغم

الباحث

د. يوسف الرشيد(*)

(*) أستاذ مساعد في كلية التربية الاساسية - دولة الكويت.

مقدمة

لا يسعني في بداية الحديث حول إنجازات هذا الرجل، إلا قولي رحمك الله يا أبا خالد، فقد كنت ومازلت وستبقى إلى الأبد بإنجازاتك، وعطائك الذي شكل نبراسا اهتدى ويهتدي بنوره الكثيرون من أبناء هذا الوطن الذي أحببته وأخلصت له. فالحديث حول إنجازات حمد الرجيب رحمة الله عليه، أو البحث في مساهماته الفنية والإدارية القيادية لهو شيء يبعث على الاعتزاز والفخر بهذه الشخصية التي تعد من وجهة نظري سابقة لعصرها، فما فعله حمد الرجيب ومن معه، ومن سار على دربه في ذلك الوقت الذي شهدت الكويت فيه بداية نهضتها الثقافية والعلمية، يجعل المرء يقف احتراما وتقديرا لهذا الرجل الذي أعطى هذا الوطن أكثر مما أخذ.

فمن حيث التوجهات الفنية التي سلكها، فإن المسرح كان أولها لإيمانه برسالة المسرح، ثم ظهرت الموسيقى بشكل قوي بعد أن كانت مختفية بين حواسه الفنية، وما قوله في كتابه «مسافر في شرايين الوطن»، حول تأثره بالنغم إلا حقيقة قد أثبتتها الأيام، فلقد تفاعلت تلك النغمات التي استمع إليها في صباه طوال فترة شبابه لتظهر لنا في خمسينيات القرن العشرين ألحانا، يشعر السامع من خلال نغماتها بالتصاق هذا الرجل بوطنه الذي ولد وترعرع فوق أرضه. ولكي نستوعب الحديث القادم حول ما أنجزه هذا الفنان، لا بد لنا من

استعراض موجز لما كانت عليه الفنون الموسيقية في السابق قبل الحديث عن إسهامات هذا الفنان الذي أثرى الموسيقى الكويتية من حيث النغم، ومن ثم بناء ما يفترض أن يكون من مؤسسات ترعى تلك الفنون، وذلك لنتبين الفارق الذي أحدثه حمد الرجيب مع من كان معه من فنانين يعتبرون عصب وأساس الموسيقى الكويتية الحديثة.

د. يوسف الرشيد

الموسيقى الكويتية قديما

في نظرة سريعة إلى نوعية الفنون الموسيقية في بداية القرن العشرين وما قبله، نجد الموسيقى الكويتية تعتمد في أساسها على الفنون الشعبية التي تفرعت إلى نوعين أساسيين هما الفنون البحرية والفنون البرية، أما من حيث نوعية الفنون البحرية، فإن التعدد والأشكال الغنائية والموسيقية قد ارتبطت بنوعية الأعمال التي تجري على ظهر السفن، أي أنها فنون عملية أكثر منها فنونا نغمية تحاكي المشاعر والأحاسيس البشرية. إن الشعر المغنى كان في معظم الأحيان يخاطب الحالة النفسية للبحارة، التي كانت خليطا من آلام الفراق والبعد عن الوطن والأحباب، ثم الاتكال على الله ومواصلة العمل لتحقيق الهدف الذي يبحرون لأجله. أما الناحية النغمية في تلك الفنون، فلن نرى ما يلفت النظر من حيث وفرة النغم وصنع الجمل الموسيقية التي لا ترتقي إلى مستوى ما استحدثه حمد الرجيب ورفاقه، وهذا لا يعني التقليل أو الاستهانة بنوعية هذه الفنون، بل إن قلة النغم والحبكة في صنع الجمل الموسيقية عند البحار القديم، ونوعية الأداء عند مجموعة البحارة والغناء الفردي عند النّهام(١)، شكلت مجتمعة السمة التي ميزت الفنون البحرية عن الفنون البرية، فضلا عن نوعية الإيقاع المرافق لنوعية الغناء، فالإيقاع، وإن رافق الغناء، فإنه يشكل في نظر العلم الحديث حالة فريدة من حيث القوة في تراكيب الضربات الإيقاعية المتتالية لكل نوع من أنواع الإيقاعات المختلفة، أما عن الفنون البرية، فإن الأنواع والأشكال قد انفصلت إلى أربعة أنواع رئيسة هي: فنون البادية والسامري، والعرضة، والصوت، وكلها تندرج تحت صفة الفنون الشعبية، إلا أن التخصص في أداء هذه الأنواع قد جنح بصفة الشعبية قليلا نحو التحضر، مثل ابن لعبون الذي وُصف بأنه أول من لعب على الطار في غناء السامري،

وعبدالله الفرج الذي أحيا فن الصوت. فهذه الأنواع من الفنون لم تكن تؤدى بالشكل الذي نستمع إليه اليوم، بل كان الأداء بشكل مبسط خاليا من أنواع الآلات الموسيقية المتعددة الأشكال والأنواع، اللهم إلا «أنواع آلات الإيقاع وآلة العود فقط»، أما الصياغة اللحنية فقد كانت تعتمد على تكرار بعض الألحان القديمة، أو وضع بعض الألحان التي تناسب النوع المختار.

أما أداء فن العرضة فقد كان يعتمد على الاستعراض في مناسبات الاستعداد للحروب، أو إحياء احتفال بمناسبة وطنية، كما أن الفترة الزمنية التي تقطعها الوصلة الواحدة لهذا الفن كانت تعتمد في أساسها على طول الشعر المغنى.

تلك هي فنون ما قبل ظهور حمد الرجيب، ومن قبل ظهور البترول في الكويت، أي أنها مرآة قد عكست الأحوال الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لدولة الكويت التي كان جل اعتمادها الاقتصادي على ما يجود به البحر من خيرات.

أنغام شرايين الوطن

حقيقة الأمر أنني بحثت كثيرا لعلّي أجد من يجيب عن سؤال مفاده: هل لحمد الرجيب أساتذة قد أخذ عنهم فن الموسيقى، أم أن الموسيقى بالنسبة إليه مثل النبتة الصحراوية التي لا بذرة لها؟ لقد جاءت الإجابة من حمد نفسه في كتابه «مسافر في شرايين الوطن» حيث قال: «بدأت أكتشف في تلك الفترة وَلَعي وتعلقي بالنغم، ووجدت في عزف البيانو وموسيقى التراتيل الكنسية التي تصدح يوم الأحد في قداس بيت شماس بفيتي، حيث تعرَّفَت حواسي على عالم الموسيقى، ومنذ ذلك اليوم دخلت محرابها ولم أخرج حتى الآن».

هنا تلتقي فلسفة الموسيقى بما حدث لحمد الرجيب في طفولته أو صباه، حيث تبيّن تلك الفلسفة أن جريان الموسيقى في البشر كجريان الماء تحت الأرض، فلا يحتاج خروجه إلا ضربة معول.

فموهبة حمد الرجيب كانت كامنة تبحث لها عن مخرج، وقداس بيت شماس كان بمنزلة المعول الذي فتح ذلك المخرج. هنا نستطيع أن نقول بأنها البداية، والبداية فقط، أي أن الموهبة ظلت قوة كامنة لا حراك فيها تبحث لها عن مخرج، ولكن حمد الرجيب بما يملك من ذكاء ومعرفة تامة بمحيط البيئة التي يعيش فيها، ونظرة المجتمع في ذلك الوقت إلى الموسيقى، والموسيقى كانت كفيلة بأن تجعله يؤجل عملية الاحتراف والاعتراف بأهليته لفن الموسيقى، وهذا في اعتقادي ما جعله يوجه اهتمامه إلى فن المسرح الذي يعتبره المعلم الكبير للمجتمعات، أي أنه يستطيع تغيير الكثير من المفاهيم من خلال مواضيع يعالجها على خشبة المسرح، الأمر الذي دفعه لأن يشرع في دراسة المسرح قبل الشروع في دراسة الموسيقى، ولكن الموسيقى ظلت تلاحقه وتظهر من آن إلى آخر بشكل متقطع وبدفعات قوية، ظهرت من خلالها بعض الألحان التي تدلل على تلك الموهبة دون الاعتراف بشكل صريح من قِبَله بأنه موسيقي محترف.

وقد يقول قائل: ما لحمد الرجيب، الرجل المسلم البعيد كل البعد عن المسيحية، والتراتيل الكنسية التي أثرت فيه كل هذا التأثير؟ وهل لعالم حمد الرجيب صلة بعالم المسيحية؟ وهل هناك أثر أو تأثر واضح في ألحان حمد الرجيب بالألحان الكنسية؟

إن الإجابة عن كل تلك الأسئلة تتلخص في حقيقة لم تخطر ببال حمد الرجيب في ذلك الوقت، بل لا يمكن التفكير فيها لسبب واضح، هو أن الغناء الكنسي في الكنيسة الشرقية - على وجه الخصوص - يشبه إلى حد كبير الغناء عند البحارة وعلى الخصوص غناء الناهم، فالدرجات النغمية المستخدمة والقفزات اللحنية في غناء الكنيسة الشرقية على وجه الخصوص تشبه إلى حد كبير مثيلاتها المستخدمة عند البحارة والناهم، وعلى هذا الأساس كانت الموسيقى التي استمع لها حمد الرجيب في صباه

قريبة جدا من أحاسيسه لقرب حمد الرجيب من موسيقى البحارة، وعليه كان التأثر الذي أحس به حمد الرجيب ناتجا عن الإحساس الكامن في نفسه وفي اللاوعي، الأمر الذي جعله يظهر لنا موسيقى تتناسب ومستمعي القرن العشرين، خاصة أن استماعه لغناء الكنيسة الشرقية في صباه قد جاء بشكل - كما يصفه - منظم تطرق أذنيه لأول مرة نغمات البيانو المعروف عنه أنه غربي أكثر منه عربيا أو شرقيا، وعليه جاءت موسيقى حمد الرجيب حديثة تناسب وقته الحاضر مع صبغها بما يتلاءم والموسيقى العربية عامة والموسيقى الخليجية خاصة.

البدايات في العطاء النغمي

لم أفهم حمد الرجيب - رحمة الله عليه - عليه في بداية عطائه الفني، حيث ثارت أمامي الكثير من علامات الاستفهام والتعجب، منها على سبيل المثال: لمَ آثر البداية في العطاء الفني من خلال الموسيقى الآلية قبل الشروع في وضع الألحان الغنائية؟ أي الاتجاه لتلحين القطع الموسيقية مثل موسيقى عودة ثم موسيقى البوشية، علما بأنه هو الذي جمع فناني الكويت في ذلك الوقت تحت راية مركز رعاية الفنون الشعبية في الكويت، مع صداقته القوية للشاعر أحمد العدواني - رحمة الله عليه - الذي وضع معظم، أو كل أعماله الغنائية؟ فهل كانت قناعته من عدمها بالأصوات الغنائية في بداية حياته الفنية تشكل عائقا أمامه؟ وهل كانت الساحة الفنية تخلو من الأصوات الغنائية التي تستطيع أداء ما يضعه من ألحان؟ حقيقة الأمر أنني قلبت الكثير من جوانبه الفنية علّني أجد الإجابة عن تساؤلاتي السابقة فلم أجد إلا إجابة واحدة، وهي قناعة هذا الرجل بأهمية التطوير والخروج عن المألوف والبحث عن الجديد في كل ما يتصل بالفنون الموسيقية. فمن ناحية الأصوات الجيدة القادرة على أداء المستعصي من الألحان، كان هناك عوض دوخي وسعود الراشد وعبدالحميد السيد وعثمان السيد وغيرهم كثير،

لكنه مع ذلك أصر على أن تكون الموسيقى الآلية هي إنتاجه الأول، إلا أن البحث في هذا الجانب قد يأخذنا إلى اتجاهين متوازيين. الأول كان الدخول فيه تحت متناول يده، وهو التأليف الموسيقي الآلي، أي أنه يستطيع في أي وقت وأي زمان ومكان التعامل مع هذا النوع من الموسيقى لعدم ارتباط هذا النوع بأي عنصر من عناصر تكوين اللحن الغنائي اللهم إلا الموسيقيين العازفين فقط، أما اللحن الغنائي، فيحتاج في تكوينه إلى الشاعر والمغني والكورس (كورال)، بالإضافة إلى الموسيقيين العازفين. ولا أعتقد أن حمد الرجيب، كان يتهيب الدخول في مجال التلحين الغنائي لوجود أساتذة الفن الكويتي في ذلك الوقت من أمثال عبدالله فضالة وعبداللطيف الكويتي ومحمود الكويتي وغيرهم كثير، بل كانت بدايته في وضع الموسيقى الآلية تهدف إلى شيئين أساسيين، أولهما هو فتح الباب للفنان الكويتي للدخول في هذا المجال، حيث تبوأ الدرجة الأولى، وكان أول من تعامل مع هذا النوع من الموسيقى من دون تهيب أو حرج أو تردد، علما بأن التعامل مع الموسيقى الآلية يعتبر الأصعب من حيث وضع الألحان عنه في وضع الألحان للوصلة الغنائية. أما السبب الثاني فهو البحث عن الصوت الجديد القادر على أداء اللحن الغنائي ليضيف عنصرالحداثة على مستوى الساحة الفنية الكويتية، فكان اكتشاف الصوت الجديد شادي الخليج، ثم غريد الشاطئ اللذين اكتشفهما ومنحهما هذين الاسمين أو اللقبين للشهرة.

هنا يمكن القول بأن حمد الرجيب - رحمة الله عليه - قد أَجَّلَ وضع ألحان الوصلات الغنائية لحين الوصول إلى قناعة تامة من حيث الأصوات الغنائية، وما لحن «فرحة العودة» إلا دلالة قوية على فكرة التحرر من أسلوب الصياغة في الألحان القديمة، والخروج عن المألوف مع التمسك بالطابع العربي الخليجي من حيث وضع الكلمات الغنائية.

البيئة وأثرها في موسيقى حمد الرجيب

لقد حرص حمد الرجيب - رحمة الله عليه - على ألا تخرج موسيقاه عن محيطه البيئي، وهذا واضح في ألحانه التي تميزت بالطابع الشعبي مع تطويرها لما يتناسب والموسيقى الحديثة، ففي لحنه الثاني للقطعة الموسيقية التي أطلق عليها اسم «البوشية» نلاحظ روحية اللحن القديم الذي تغنى به عبدالله فضالة ومحمود الكويتي وعبداللطيف الكويتي، والذي يطلق عليه أيضا اسم البوشية. فهذا اللحن قد وُضع ليؤدى على إيقاع السامري، وفي لحن حمد الرجيب وضع ليؤدى على إيقاع الفالس الغربي الذي يشبه، إلى حد كبير، إيقاع السامري في الموسيقى الكويتية، مع اختلاف الروحية والطابع والنكهة بين الإيقاعين، فمن غناء هذا اللحن لأبيات شعر البوشية التي صيغت على جملة موسيقية تتكرر مع اختلاف غناء الأبيات الشعرية، استوحى حمد الرجيب من نغمات الجملة الموسيقية التي تُغنى فكرة موسيقية جديدة تناسبها في الإيقاع والروح مع اختلاف السماع عند العرض، فهو بهذا اللحن يؤكد خليجية اللحن أو كويتية اللحن مع الخروج عن المألوف في اللحن الأصلي، وذلك بهدف تقريب المفهوم بالنسبة إلى الأذن غير الخليجية، وعليه فإن لحن البوشية قد عايش الجيل القديم في غناء عبدالله فضالة، ومحمود الكويتي، وعبداللطيف الكويتي، والجيل الحديث في لحن حمد الرجيب. أما عن المقامات المستخدمة في ألحان حمد الرجيب، فقد خرج عن المعهود في صياغة الألحان الشعبية التي تتصف بمحدودية استخدام المقامات، وفتح الباب على مصراعيه لينهل من بستان النغم للمقامات ما شاء.

الموسيقى المصرية وأثرها في أعمال حمد الرجيب

لقد عايش حمد الرجيب - رحمة الله عليه - مرحلة التبلور والوضوح في الموسيقى المصرية الحديثة. وأقصد بالموسيقى

المصرية الحديثة تلك الموسيقى التي بدأها عبده الحامولي في نهاية النصف الأول من القرن العشرين تقريبا، ثم إضافات سيد درويش صاحب نشيد «بلادي بلادي لك حبي وفؤادي»، الذي أصبح اليوم النشيد القومي المصري، لتبلغ في نهاية اكتمالها على يد محمد عبدالوهاب الذي زاد عليها وألبسها ثوب الحداثة لتتماشى وثقافة القرن العشرين. ففترة وجود حمد الرجيب في مصر للدراسة سنة ١٩٤٨، قد جاءت في نهاية مرحلة التبلور والوضوح في الموسيقى المصرية، التي سيطر عليها فكر الحداثة والتطور والبحث عن الجديد لكل من تعامل مع الفن الموسيقي في مصر، وأصبح المستمع المصري والعربي ينتظر إنتاج هذه المرحلة بشكل لافت للنظر. فعلى سبيل المثال لا الحصر، قد تبلورت فكرة الحداثة في أسلوب الصياغة اللحنية من حيث القوالب الغنائية التي كانت تنحصر في قالب الدور والموشح فقط، إلى جانب القوالب الموسيقية الآلية، مثل السماعيات والبشارف واللونجات. فهذه القوالب سواء الغنائية منها أو الآلية كانت تشكل المدرسة القديمة التي أسسها عبده الحامولي المتوفى سنة ١٩٠١ تقريبا. ولكن الحداثة والتطور قد جاءا على يد شباب القرن العشرين من أمثال محمد لعبة الذي أوجد قالب الطقطوقة (٢) سنة ١٩٢٠، ثم تلاه قالب المونولوج الغنائي(٣) الذي أوجده أحمد رامي حيث لحن في هذا القالب لأول مرة مونولوج «إن كنت أسامح» و«أنسى الأسية» لمحمد القصبجي، وغنته أم كلثوم سنة ١٩٢٧، ذلك بجانب قالب القصيدة الذي ناله التطوير من حيث نوعية صياغة الجمل الموسيقية، التي تميزت بنشاط وخفة، والتي تختلف عن صياغتها في المدرسة القديمة.

ذلك من حيث القوالب الغنائية، أما القوالب الموسيقية الآلية، فقد تزعم هذا الجانب محمد عبدالوهاب الذي أدخل قالب الفانتازيا (٤)، الغربي الأصل إلى صيغ أول أعماله الموسيقية التي

أطلق عليها اسم «فكرة»، ثم انتشرت هذه القوالب على مستوى مصر والعالم العربي، سواء الغنائية منها أو الآلية.

أقول، إن معايشة حمد الرجيب - رحمة الله عليه - عن قرب مع الاستماع المستمر لتلك الموسيقى في تلك الفترة، قد أعطته اندفاعا قويا لصيغ أعماله الموسيقية لتتماشى والطفرة الفنية التي عمت العالم العربي منذ نهايات النصف الأول من القرن العشرين تقريبا، حيث ظهرت تلك التأثيرات الثقافية الحضارية بشكل واضح في أعماله الموسيقية، وهذا لا يعيب حمد الرجيب، بل يعطيه فخر الريادة في هذا المجال، وذلك أن الاستعارة من الحضارات القائمة لا يعيب المستعير، بل يزيده علما وثقافة تمنح للمجتمع الذي يقدر العلم والمعرفة، إن كانت تلك الاستعارة تتماشى واحتياجات المستعير، ثم إن الاستعارة لا بد أن تكون في خدمة الأصل، لا أن تلغيه من الوجود، وحمد الرجيب، قد استعار قالبي الفانتازيا والمونولوج بشكل واضح في كل موسيقاه وأعماله الفنية، لكنه حرص على أن يبقي على الطابع والنكهة والطعم الأصيل للموسيقى الكويتية، وسنثبت ذلك في تحليلنا الموسيقي القادم لبعض أعماله.

الإدارة الفنية لدى حمد الرجيب

لقد كان القدر في خدمة حمد الرجيب - رحمة الله عليه - حيث تبوأ الكثير من المناصب الإدارية التي أعطته حرية الحركة، واتخاذ القرارات الصعبة، ففي ذلك الوقت الذي لو كان غيره في هذا المكان أو ذاك، لما استمعنا أو شاهدنا اليوم مهن أجدادنا وحرفهم وهم يمارسون أصعب المهن اليدوية وخاصة البحرية منها. ففي عام ١٩٥٤ كلف بتأسيس دائرة الشؤون الاجتماعية، التي من خلالها أنشأ مركز رعاية الفنون الشعبية سنة ١٩٥٦، حيث أخذ على عاتقه مسؤولية جمع التراث الشعبي الكويتي وحفظه بجميع أشكاله، فكان من أهم أعمال هذا المركز ما يلي:

١ ـ دراسة الفنون الشعبية، ونشر الأبحاث العلمية عن نشأتها وتطورها..

٢ ـ جمع الإنتاج الفني الشعبي، وحفظه ونشره.

٣ ـ رعاية الفنانين الشعبيين.

٤ ـ تشجيع فرق الفنون الشعبية.

وقد شكلت ثلاث لجان ذات اختصاصات أخذت كل منها على عاتقها عمل ما هو أفضل للارتقاء بالأغنية الشعبية، فكان منها:

١ ـ لجنة الموسيقى والغناء والرقص، ومهمتها جمع أسطوانات الأغاني الكويتية، وحفظها، وتسجيل كل ما يخص الفنون الموسيقية الشعبية.

٢ ـ لجنة الشعر، ومهمتها تتبع الشعراء الكويتيين في الماضي والحاضر.

٣ ـ لجنة التسجيل، ومهمتها تسجيل ما أمكن تسجيله من أفواه المعاصرين من الفنانين الشعبيين.

بهذا الفكر الذي قاده حمد الرجيب، وبواسطة تلك اللجان التي شكلت، حُفظ لنا التراث إلى الأبد، ولكن ليس بالحفظ وحده تنتهي المهمة، بل بكيفية الاستفادة من ذلك التراث، حيث نشط مرة أخرى لتأسيس فرقة موسيقية لتنفيذ الأعمال الموسيقية المطورة، فكان منها الفن الشعبي «لي خليل حسين»(٥)، وفن «الهولو»(٦)، و«فرحة العودة»(٧)، وقد شكلا باكورة أعمال هذه الفرقة.

هنا يكون حمد الرجيب - رحمة الله عليه - قد أنهى حرثه ووضع البذرة الطيبة ليرعاها أبناء هذا الوطن، وعليه فقد انطلق الفنان الكويتي بهذه الفرقة انطلاقته الفنية ليواكب القرن العشرين، وما أفرزه من معطيات مست جميع نواحي الحياة، حيث انتقل نشاط هذه الفرقة من استديو مركز رعاية الفنون الشعبية ليستقر في قسم الموسيقى التابع لإذاعة دولة الكويت.

العودة إلى مصر

إذا كان ذهاب حمد الرجيب إلى مصر سنة ١٩٤٨ للدراسة يستلهم منها العلم والأدب والفن، فإن عودته إليها في هذه المرة سفيرا من سنة ١٩٦٦ إلى سنة ١٩٧٧ تقريبا، قد فتحت أمامه الكثير من الأبواب التي ساعدت على توثيق العلاقة فيما بين فناني مصر وفناني الكويت، وإذا كان قد عاصر فترة التبلور والوضوح في الموسيقى المصرية أيام دراسته ووجوده في مصر سنة ١٩٤٨، فإن هذه العودة قد عايش من خلالها قمة العطاء الفني للموسيقى المصرية، فكان عليه العمل بكل جد ونشاط ليظهرالفنون الكويتية بالمظهر المشرف الذي يضاهي في عطائه الفنون الموسيقية المصرية أو العربية عامة، مع اختلاف الشخصية والطابع العام للفنون الموسيقية الكويتية عن غيرها من فنون العالم العربي.

لقد حرص حمد الرجيب على أن تكون برفقته الفنون الموسيقية الكويتية أينما ذهب وأينما حل، بجانب تمسكه بالعادات والتقاليد الكويتية التي لم يتخل عنها بأي شكل من الأشكال، فكانت فكرة افتتاح ديوانية يرتادها الكويتيون السياح وموظفو سفارة الكويت بالقاهرة في مقدمة أولوياته، ذلك أن المجتمعات التي تفد إلى الديوانية مهما كانت درجة ثقافتها تخلق من خلال تمازجها الكثير من المعطيات الإيجابية، وعلى هذا الأساس تطورت فكرة افتتاح الديوانية ليرتادها الكثير من أرباب العلم والأدب والفن المصري، فلا غرابة إذن أن تشهد الساحة الفنية الكويتية في ستينيات القرن العشرين تطورا ثقافيا عمَّ الفنون الكويتية بشتى أشكالها، مما جعل معظم مطربي العالم العربي، ومصرعلى وجه التحديد، يفدون إلى الكويت لتسجيل أعمالهم الفنية وأعمال موسيقية أعدت خصيصا لهم، فها هو عبدالحليم حافظ يصل إلى الكويت ليسجل أغنية «يا هلي»(٨)، ثم يتبعها بأغنية «يافرحة السمار»(٩)، ثم جاءت المطربة

نجاة الصغيرة لتغني أغنية «يا ساحل الفنطاس»(١٠)، التي كانت في الأصل بصوت المطرب الكويتي غريد الشاطئ.

هذا التمازج الموسيقي الفني بين الفنان الكويتي والفنان المصري في ستينيات القرن العشرين كان له مردود إيجابي على مستوى الدولتين، وذلك بفضل المجهود الذي بذله حمد الرجيب كي يقرب مفهوم الفنون الموسيقية الكويتية لكل من يصادفه من الفنانين العرب، من خلال رواد الديوانية التي افتتحها في مصر، حتى أن الأمر قد وصل إلى أن يتباحث هو ومن معه من الفنانين الكويتيين حول ما أطلق عليه في ذلك الوقت قانون «حق الأداء العلني»، حيث تقدمت مصر بهذه الفكرة من خلال بعض إداريي الفنون الموسيقية المصرية، ومن خلال جلسات الديوانية، ولكنه كرجل دبلوماسي ديموقراطي آثر مناقشة هذا الأمر مع مجموعة من الفنانين الكويتيين الذين كانوا يدرسون في مصر في تلك الفترة من أمثال أحمد باقر، ويوسف دوخي، وعثمان السيد، وعبدالرحمن البعيجان، حيث عرض عليهم الفكرة التي تقدمت بها مصر، والتي تتلخص في التالي:

لقد تزايد بث الفنون الموسيقية بالتبادل بين الدولتين من خلال المذياع والتلفزيون، حيث تطلب الأمر بأن تؤخذ بعين الاعتبار حقوق الفنانين من كلا الطرفين، وعليه، فقد اقترح بأن يصرف سنويا للفنان مقابل بث أغانيه نسبة مادية يتفق عليها، وهذا قانون معمول به في معظم الدول الأوروبية لكنه غير موجود في الدول العربية، ودار النقاش حول قبول هذه الفكرة من عدمها، فكان قبول الفكرة بالإجماع باستثناء بعض التحفظات من الجانب الكويتي الذي اقترح بأن تخصص إذاعة القاهرة ساعة متفرقة يوميا لإذاعة الأغاني الكويتية، على اعتبار أن الإذاعة الكويتية حاليا تبث في المتوسط أكثر من ساعتين يوميا للأغاني المصرية، ناهيك عن السهرات التي كانت تبث لإذاعة أغاني أم كلثوم وعبدالوهاب، وهنا تدخلت

البيروقراطية والروتين وما إلى ذلك من تعقيدات إدارية لنصل في النهاية إلى قول المثل العربي «لقد اتفق العرب على أن لا يتفقوا»، وضاعت حقوق الفنان.

مجمل القول إن هذا الرجل لم يأل جهدا في البحث عن منفذ يدخل منه لمصلحة الفنان الكويتي والفنون الكويتية، مع اعترافه بأنه هاو للفنون الموسيقية وليس محترفا لها. على أن الفنون الموسيقية الكويتية ليست حبه الأول والأخير مع إخلاصه وتفانيه لهذا الفن العريق الذي لا يقدره إلا من عرفه وأدرك خباياه وعروقه الممتدة في عمق التراب والتاريخ الكويتي، فمع حبه وتفانيه لهذا الفن لا يغفل الفن العربي عامة، والفن الموسيقي المصري خاصة، وسبق أن قلنا إنه قد تأثر بهذا الفن ليس لمجرد التأثير الوقتي الذي يحدثه الاستماع لهذا الفن الموسيقي أو ذاك ثم يتلاشى مع الوقت؛ بل إن هذا التأثير قد انعكس بشكل إيجابي على إنتاجه الموسيقي من حيث أسلوب الصياغة اللحنية لكل أعماله الموسيقية، مع الحرص الشديد على الاحتفاظ بالطابع والنكهة الخليجيين لأعماله، فلا نستطيع القول بأن حمد الرجيب قد تعامل مع النغم بشكل عام من دون تذكر النغم المصري المتوغل في أحاسيسه الفنية، فقد تشرب هذا الفن حتى ارتوى منه، وهذا يجرنا إلى ذكر جمعية إحياء التراث الموسيقي العربي، التي تولى رئاستها بتزكية من الأعضاء. ولكن قبل الحديث عن أهداف هذه الجمعية وتطلعاتها لا بد أن نلقي أولا نظرة سريعة على الفنون الموسيقية العربية عامة والفنون الموسيقية المصرية خاصة في تلك الفترة التي بدأ فيها اضمحلال الفن العربي منذ نهايات النصف الثاني للقرن العشرين، الذي استمر في انحداره حتى وصلنا إلى ما نحن عليه اليوم.

أسئلة كثيرة وعلامات استفهام وتعجب مبهمة قد مرت بخاطر حمد الرجيب عندما استمعت إليه في لقاء تلفزيوني بث سنة

١٩٩٣، يتحدث فيه عن تلك الفترة التي انحدر خلالها الفن الموسيقي الكويتي والمصري والعربي عامة، ثم دخول هذا الفن مرحلة الركود ومن ثم الضمور وضحالة الإنتاج الموسيقي، فالحيرة والألم قد ظهرا بشكل واضح في كلامه، والتمني وعبارات الأمل في إصلاح ما أفسده الدهر كانت المنفذ الوحيد ليعبر من خلالها عن مكونات نفسه، وتأسيس جمعية إحياء التراث الموسيقي العربي في القاهرة ما هو إلا صيحة قهر أو محاولة منه في تثبيت هذا التراث، وإيقاف التدهور الذي أصاب الموسيقى العربية. ولكن لا أحد يستطيع أن يقف أمام عجلة الزمن التي كانت أقوى منه وممن معه من عمالقة هذا الفن، واستمرت العجلة في الدوران وما زالت مستمرة في دورانها السريع، ومع ذلك فإن محاولة تأسيس جمعية إحياء التراث الموسيقي العربي تستحق أن تذكر وتسجل في سيرة التاريخ الموسيقي العربي عامة، والمصري خاصة، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها جمعية قد أسست للحفاظ على التراث الموسيقي العربي للهواة فقط، أي أن من يريد الانتساب إلى هذه الجمعية لا بد أن يكون هاويا للفنون الموسيقية وليس محترفا فيها، ذلك إلى جانب فرقة الموسيقى العربية التابعة لوزارة الثقافة المصرية وفرقة أم كلثوم اللتين ما زالتا تصارعان الزمن في محاولة منهما لتثبيت هذا التراث ومزاولته.

الموسيقى الكويتية

من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٣ وإسهامات حمد الرجيب

لم أشأ الإطالة، وإن كنت قد أطلت في الحديث حول الحالة الموسيقية الآن أو في السابق، خاصة أن حديثنا في الأصل هو حول فنان كويتي له أياد بيضاء وجهد قيّم في الرقي بالموسيقى الكويتية إلى مستوى يضاهي موسيقات العالم العربي من حيث التحضر والصياغات اللحنية التي أصبح العالم العربي يستوعبها بشكل

يختلف عن سابق عهدها، فما الظروف التي دفعت الفنون الموسيقية الكويتية إلى التغير؟ ثم.. وهذا هو الأهم، ما العوامل التي شجعت فناني بدايات القرن العشرين، ومنهم حمد الرجيب بالطبع، على أن يستحدثوا ما لديهم من فنون موسيقية؟ وما نوع تلك الفنون التي جرى استحداثها؟

في واقع الأمر، هناك عدة عوامل وظروف أدت بالتالي إلى النهوض بالموسيقى الكويتية إلى المستوى الذي بقيت عليه منذ عام ١٩٥٦، وهو العام الذي أسس فيه مركز رعاية الفنون الشعبية، إلى عام ١٩٧٣ الذي افتتح فيه معهد الدراسات الموسيقية، وفيما بين هذين التاريخين مدة ليست بالقصيرة بالنسبة إلى الحساب البشري، ولكنها بالنسبة إلى الزمن وحساب السنين تعتبر لحظة. ومهما كانت نظرتنا إلى هذه المدة أو تلك، فإن المجهود الذي بذل خلالها يعتبر مجهودا خرافيا وقياسيا بالنسبة إلى ما أنتج من فنون موسيقية. كما أن فارق الأهداف فيما بين التاريخين لدليل على وعي وثقافة القائمين على رعاية الفنون الموسيقية. فالهدف الذي سعى إليه حمد الرجيب من تأسيس مركز رعاية الفنون الشعبية كان لجمع وتأصيل تلك الفنون المبعثرة بين رجالات البحر وفناني اليابسة، وهذا هدف في حد ذاته لكنه يتطور كفكرة من النظر إلى الفنون الشعبية البسيطة ليصل إلى تأسيس معهد يدرس الفنون الموسيقية بالأسلوب الأكاديمي المتحضر، وهذا يشكل نقلة نوعية من حيث النظر إلى المستقبل بمنظار الإنسان الواعي المدرك لما حوله من تطورات على المستويين الإقليمي والدولي، ثم إن الخطوات التي اتبعت لتحقيق الهدفين قد جاءت بشكل هادئ متزن ومتدرج في جرعاته الثقافية، مما أعطى بالتالي الفرصة الكافية من قبل المجتمع لتقبل الجديد الذي طرح، فلو جاءت فكرة إنشاء معهد لتعليم الموسيقى قبل فكرة تأسيس

مركز رعاية الفنون الشعبية، لقامت الدنيا ولم تقعد، فكيف لمجتمع الكويت في خمسينيات القرن العشرين، ذلك المجتمع البسيط الذي ينظر إلى الموسيقى نظرة تختلف عنها اليوم من حيث المكانة بين الناس، أن يتقبل هذا الفكر، أو أن يتقدم أحد لهذا المعهد بهدف التعليم ودراسة الموسيقى؟ ثم إن الاحتياج الفعلي إلى جمع التراث وحفظه قد حان دوره بسبب زحمة التطور السريع الذي شهدته الكويت منذ البدء في تصدير أول برميل نفط، فمن المعقول والمنطقي أن نبدأ أولا في جمع التراث ليقتنع المجتمع بأهمية الفنون الشعبية الموسيقية، ثم بعد ذلك النظر إلى الأمور الأخرى، أي أن يرتقي بالمجتمع بشكل جرعات في الثقافة الموسيقية تبدأ من الأسفل، والسير معه ليصل إلى أعلى المراتب وهذا ما تحقق فعلا، حيث جاءت تلك الخطوات العملية بشكل عفوي لا ترتيب لها من حيث التخطيط والوصول إلى الهدف الأخير تدريجيا، حيث بدأ بالفعل في جمع التراث من خلال اللجان التي ذكرت آنفا، ثم أصبح المركز بمنزلة النادي يرتاده الراغبون في الاستماع أو ممارسة العزف على إحدى الآلات الموسيقية، ثم أسست الفرقة الموسيقية التي من خلالها وضع الأساس الأول للموسيقى الكويتية الحديثة، حيث جرى تسجيل أول الأعمال الموسيقية التي تحمل طابع التحضر والرقي إلى مستوى الموسيقى العصرية من خلال استديو مركز رعاية الفنون الشعبية، فقد سجل أول أعمال حمد الرجيب الغنائية، وهو لحن «فرحة العودة» من أداء شادي الخليج وكلمات أحمد العدواني:

عادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة معانا الريح ومرة علينا

بين السفر والغوص رحنا وجينا

ومهما تصير الحال ما قط شكينا

يا اللي وضعنا الروح عنده رهينة
لو كانت الأقدار من صنع أيدينا
ما كان يوم فراق بيننا وبينه
احنا على ذكراك سرنا ورسينا
واحنا صدقنا الحب واحنا وفينا
حقك علينا إن كان بعدك هوينه

والمتتبع لكلمات هذا العمل سيلاحظ ارتباطه بالبيئة الكويتية بشكل وثيق جدا، وذلك من حيث الوصف والتعبير وانتقاء المفردات الشعرية القريبة من أحاسيس المجتمع الكويتي، الذي ارتبط بالبيئة البحرية ارتباطا وثيقا، فكان تقبل المجتمع الكويتي لهذا الفن الموسيقي الجديد رائعا، ويحمل بين طيات هذا التقبل الكثير من التشجيع والرغبة في الاستمرار في مثل هذه الأعمال. وهذه الكلمات للشاعر أحمد العدواني ولحن حمد الرجيب قد جاءت تعبيرا عن مشاعرهم من حيث كونهم كويتيين ينتمون إلى هذه الأرض. هذا في المقام الأول، ثم إن محاولة إقناع المجتمع لتقبل هذا الفن كان يتطلب مثل هذه الكلمات الشعرية التي تحاكي البيئة حول هذا المجتمع البسيط، فالغوص والسفر أمران أساسيان يقتات منهما كل فرد في المجتمع، ثم مخاطبة الأحاسيس من حيث الخوف والرهبة من رياح البحر التي لا ترحم، ومع ذلك نستمر في السفر والغوص متوكلين على الله. إلا أن الشاعر يستدرك في البيت الأخير ليؤكد أن الماضي لن يغيب عن البال مهما تقدمنا في أسلوب حياتنا وتحضرنا، وكأنه يقول للمجتمع: لا تتهيبوا التحضر والرقي، ولنتقدم إلى الأمام ونساير العالم المتحضر دون تردد منا، فالماضي سيظل ذكرى نقيس تحضرنا من خلاله، وحاضرنا يبقى يتيما من دونه.

تلك المعاني التي احتوتها تلك الكلمات كان لها الأثر الواضح في تقبل المجتمع لتلك الفنون الموسيقية الجديدة، وخاصة أن الموسيقى

المرافقة لهذا اللحن قد جاءت معبرة تماما من حيث الصياغة اللحنية التي ألبست تلك الكلمات ثوبا جديدا، مع البعد بقصد أو من دون قصد عن نوعية الإيقاعات البحرية الكثيرة، فلو رافق أحد الإيقاعات البحرية هذا اللحن، لكان تقبل المجتمع لهذا اللحن - على ما أعتقد - أخف، وذلك أن المجتمع الكويتي وخاصة الرجال يستوعب الإيقاعات البحرية من حيث مكان أدائها الذي يرافق فنونا قد اختصت بالأعمال البحرية على ظهر السفينة، وأداؤها بالشكل الجديد قد يولد لديهم نوعا من النفور وعدم الرضا، ولكن استخدام الإيقاع المرافق لهذا اللحن كان اختيارا موفقا ليس كإيقاع مناسب للحن فقط، بل كإيقاع يستخدم في الكويت لأول مرة، وهو إيقاع الوحدة الكبيرة، المعروف عنه الثقل والرزانة والوقار والبعد عن الابتذال، والحركات الراقصة، أما التسلسل النغمي الغنائي فقد انقسم إلى قسمين رئيسيين، أولهما البيت الشعري:

عادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة معانا الريح ومرة علينا

فقد اختص بأدائه الكورس أي مجموعة الأصوات، أما باقي أبيات الشعر فقد أداها شادي الخليج، على أن يكرر أداء الكورس بعد غناء كل بيت شعري.

ذلك من حيث الترتيب أو التسلسل المنطقي للوصلة الغنائية، أما من حيث الصياغة اللحنية التي يركب منها اللحن، فإن الانسيابية والتناسق المقامي كانا واضحين بحيث يشعر بالنقلات اللحنية كل من يستمع إليه، ففي جزء غناء الكورس صيغت هذه الفقرة من مقام يعرف بمقام الرست، ذلك مع التمهيد لغناء الكورس بمقدمة موسيقية تكونت من جزأين، الجزء الأول اعتمد الصياغة اللحنية المعروفة بصفة الفالت، أي الموسيقى التي لا يرافقها إيقاع، حيث أدته آلة الشيللو في المرة الأولى، وفي الإعادة للمرة الثانية،

أدته مجموعة الفرقة الموسيقية مع تطعيمه بصوت الكورس الذي اعتمد لفظ الآهات فقط. بعد ذلك، تبدأ مجموعة الفرقة الموسيقية برفقة الإيقاع لتؤدي الجزء الثاني من مقدمة الوصلة الغنائية التي تمهد لدخول غناء مجموعة الكورس.

إلى هنا، ومقام الرست قد أدى ما عليه، وحان وقت التغيير ليكون بصوت شادي الخليج الذي غنى من مقام يعرف بمقام البياتي على النوى للبيت الشعري:

بين السفر والغوص رحنا وجينا

ومهما تصير الحال ما قط شكينا

ويرافقه تصفيق إيقاعي كحلية أو زخرفة إيقاعية، ابتدأ من أداء الشطر الثاني لهذا البيت، ويستمر إلى نهاية غناء الشطر نفسه، على أن تسلم النهاية لغناء هذا البيت إلى مجموعة الكورس الذي يتسلم منه النهاية ليوصلها بإعادة غناء البيت الأول من الشعر.

وهكذا تستمر هذه الوصلة الغنائية بتلاقف بين شادي الخليج والمجموعة إلى أن تنتهي، على أن يتخلل ذلك التناوب لزمات أو فواصل موسيقية تكون مهمتها الأساسية التمهيد لشيء قادم أو قرب نهاية جزء معين، أو التمهيد للانتقال من مقام إلى آخر.

قصدت من التحليل الموسيقي السابق أن أبين مدى عمق وإصرار حمد الرجيب على المضي قدما في تحديث الموسيقى الكويتية، مهما كلفه الأمر من مشقة ومهما واجه من اعتراضات قد تعرقل مسيرته الفنية، فالتسلسل السابق في عرض الوصلة الغنائية مع أسلوب الصياغة اللحنية يؤكد ذلك، مع تخوفه بأن المجتمع قد يكون غير مهيأ لتقبل هذه القفزة في كيفية التعامل النغمي، فهو أحد أفراد هذا المجتمع، ولكن الواقع والمردود الفعلي للمجتمع الكويتي حول ما استمع إليه كان في مستوى فكره وتطلعه، الأمر الذي حداه أن يأخذ جانبا ليفتح المجال لمن يثق بهم من الفنانين، فهو قد وضع البذرة

الطيبة ليرويها رفاقه في درب الفنون الموسيقية الكويتية، فجاء أحمد باقر الذي خطا خطوة تعتبر جريئة في ذلك الوقت، حيث تعدى حدود التحديث في أسلوب الصياغة اللحنية ليتعامل مع الفنون الشعبية التي تعتبر خطا أحمر لا يجوز تخطيه، حيث كانت حكرا على من يتعامل معها من الفنانين الذين ينتمون إلى مهنة البحر، ففي الخمسينيات من القرن العشرين أو حتى الأربعينيات منه، قد انتهت هذه المهنة وأصبحت جزءا من الماضي، ولكن الفكر النير، المتطلع إلى المستقبل بمنظار الحداثة والتغيير كان ديدن حمد الرجيب ورفاقه من الموسيقيين، حيث جاءت خطوة أحمد باقر الجريئة لتؤكد أن الماضي لا يمكن أن يموت، مهما تقدم بنا التحضر والثقافة والعلم، ومن الممكن إحياؤه من جديد، ولكن بطريقة أبناء القرن العشرين الذين عايشوا فترة الاعتماد على البحر مصدرا للرزق قبل الطفرة الاقتصادية التي شهدتها الكويت ابتداءً من ثلاثينيات القرن العشرين، فما الجديد الذي استحدثه أحمد باقر؟ وهل كان في مستوى ما تقدم به حمد الرجيب؟

في واقع الأمر، إن المقارنة بين عمل حمد الرجيب وعمل أحمد باقر، ستضعنا أمام حقيقة تؤكد من خلالها إصرار الاثنين على المضي قدما في تطويرالفنون الموسيقية الكويتية وعلى الأخص الشعبية منها، فحمد الرجيب إذا دخل مدخل التطوير من حيث الصياغة اللحنية وأسلوب الأداء اللحني مع التأكيد على شعبية الكلمات المغناة، فإن أحمد باقر قد دخل من باب تحرير الفنون الشعبية من قيد الماضي لتعيش بيننا من جديد، فاقتبس من اللحن القديم (لي خليل حسين) فكرة، ثم استعار منه جملة موسيقية كاملة المقومات اللحنية مع ما تحمله من كلمات مغناة، حيث صاغ على منوالها الشاعر أحمد العدواني، وزاد على مطلعها باقي أبيات الشعر. إذن الخطوة جريئة.. وتحتاج ممن يتعامل معها دراية وخبرة

في نوعية وأصول أداء الفنون الشعبية وخاصة الفنون البحرية، فهم شباب قد عاصروا نهاية فترة الاعتماد على البحر كمصدر رزق للمجتمع الكويتي، وقد عايشوا تلك الفنون ولو في فترة صباهم، الأمر الذي أتاح الفرصة كي يتشربوا تلك الفنون لتتفاعل معها مواهبهم الموسيقية التي أنتجت لنا ما استمعنا إليه من فنون موسيقية في نهاية خمسينيات القرن العشرين وبداية الستينيات منه. وعلى هذا الأساس فإن اللحن الثاني الذي نقل الفنون الكويتية من شعبيتها إلى العصر الحديث والذي صاغه أحمد باقر، يعتبر النقلة النوعية الأولى التي جمعت في صياغتها الحداثة الصريحة والشعبية الصريحة من دون مواربة في كيفية التعامل مع الفنون الشعبية، أي أن الاستعارة الحرفية من أحد الفنون الشعبية قد جرت بشكل واضح وصريح، والمعالجة الفنية لهذه الاستعارة قد أديت بشكل يتماشى وتطلعات الفنان لمستقبله الموسيقي. ففي وصلة «لي خليل حسين» قد جرى استقطاع الآتي:

لي خليل حسين
يعجب الناظرين
جيت أنا أبغى وصاله
كود قلبه يلين

على أن استقطاعه قد جرى من دون زيادة أو نقصان، والمعالجة الفنية قد أتت من حيث توضيح النغمات المغناة عند المؤدي القديم، وضعها في إطار الأداء الموسيقي الحديث الذي ترافقه الآلات الموسيقية الكاملة العدد والعدة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الجزء في الأداء القديم قد جرى بواسطة مجموعة البحارة، والأداء الحديث قد جرى بواسطة مجموعة الكورس. ولكن الاختلاف هنا يكمن في أن الأداء القديم يستمر في ترديد هذا الجزء بصوت مجموعة البحارة بالتوالي من دون توقف طوال الوصلة الغنائية،

حيث يؤدي النهام دوره الغنائي بشكل مستقل عن المجموعة، ولكنه مكمل بشكل أساسي في الوصلة الغنائية، أي أن الاثنين معا قد شكلا ثنائيا هرمونيا غاية في الروعة والتمازج الفني الذي قلما نجد مثله في عموم الفنون الشعبية، ليس في الدول العربية فقط بل في معظم بلدان العالم.

ذلك ما كان من هذا الجزء في الأداء القديم، ولكن في الأداء الحديث الذي جرت معالجته على يد أحمد باقر، فقد اعتمد على هذا الجزء ليكون المحور الأساسي في العمل ككل، أي أن يؤدى هذا الجزء بعد نهاية كل كوبليه غنائي ويكون بمنزلة الاستمرار كما جاء في الأداء القديم. إلى هنا والمعالجة قد جرت من خلال الاستعارة ومن ثم صقلها وتشذيبها لتتماشى والأداء الحديث. ولكن ما الجديد غير ذلك في هذا العمل..؟ وهل التهذيب ونفض غبار الماضي عن هذا اللحن يكفيان لأن نطلق عليهما صفة الحداثة..، أم أن الحداثة تكمن في الجديد المضاف الذي يزيد من جمال اللحن القديم..؟

الحقيقة أن على المرء أن يكون صادقا من دون انحياز إلى هذا الطرف أو ذاك. فلو سألت أحد البحارة القدماء عن رأيه في هذا العمل من حيث المعالجة الفنية، فلن يجيبك الإجابة المقنعة أو يرفض هذا العمل بشكل عام من دون الرد أو التعليق، ذلك أن هذا الرجل قد جبل على أن يستمع لهذا العمل من خلال حالة نفسية معينة قد تكون مرتبطة بعمل ما على ظهر السفينة، وغياب هذا العامل مع غياب الأسلوب القديم في أداء هذه الوصلة قد أفقدا العمل بالنسبة إليه أهم صفاته الأساسية، وعلى هذا الأساس يكون حكم رجل البحار على هذا العمل. ولكن لو سألت أحد شباب جيل الخمسينيات عن رأيه في هذا العمل، وهل يفضل الاستماع إليه بأسلويه القديم أم بالأسلوب الحديث.. فستكون الإجابة في مصلحة العمل الحديث، ذلك أن الحالة النفسية لهذا الشاب قد اختلفت عنه

عند البحار، كما أن هذا الشاب لم يمارس عمل البحار ليشعر بشعوره، ثم إن المفهوم من الكلمات المغناة قريب من الشاب من حيث وضوح لفظها عن المؤدي الحديث، وبالتالي يكون الشعور باللحن الحديث أقرب إلى الشاب منه إلى البحار الذي شعر بالقديم أكثر من شعوره بالحديث.

لقد شعر أحمد باقر وحمد الرجيب بأنه لا بد من إقناع كبار السن قبل إقناع الشباب، ذلك أن التعامل النغمي عند الفنون القديمة يأتي في الدرجة الثانية بعد الإيقاع، والعملية بخلاف الفنون الحديثة التي عادلت بين كفتي ميزان النغم والإيقاع، خاصة أن حمد الرجيب وأحمد باقر قد أسرفا في استخدام المقامات، هذا إن جاز لنا أن نصف أعمالهما واستخدامهما للمقامات بصفة الإسراف، ولكن كي يتم إقناع كبار السن بأعمالهما لا بد من عمل شيء يقرب تلك الأعمال إلى أحاسيسهم. فما كان من أحمد باقر إلا أن استخدم الإيقاع نفسه المستخدم في وصلة «لي خليل حسين» القديمة، وهو إيقاع يطلق عليه «شبيثي»، حيث طبق على وصلة «لي خليل حسين» الحديثة، فكان بعمله هذا يؤدي واجبا مهما بالنسبة إلى هذه الفنون مع جعل المستمع القديم ينتبه إلى هذا العمل من حيث الجانب الذي يحسه وهو الإيقاع الذي قد يجره إلى الاستمتاع بالعمل الحديث ككل. وهذا ما تحقق حيث استقبل هذا العمل بشيء من التحفظ في بادئ الأمر، ثم انطلق ليسمعه الكبير والصغير في السن.

لقد كان اختيار وصلة «فرحة العودة» ووصلة «لي خليل حسين» ومن ثم وصلة «هولو» أو العكس صحيح اختيارا موفقا في دفع الفنون القديمة لتكون في الصدارة دائما، مما حدا باقي الفنانين ليحذوا حذو حمد الرجيب وأحمد باقر، حيث بلغ عدد الوصلات التي عولجت فنيا في نهاية الستينيات أو حتى بداية السبعينيات من

القرن العشرين ما يزيد على تسعين أو خمسة وتسعين لحنا تقريبا، الأمر الذي أثرى المكتبة الموسيقية الكويتية، فمن أراد الاستماع لفن الأجداد فهو موجود في مكتبة الفنون الشعبية، ومن أراد الاستماع لهذا الفن المطور فعليه البحث في مكتبة الإذاعة الكويتية التي تزخر مكتبتها بألوان الفنون الموسيقية.

لم يقف الأمر عند حدود رفع الفنون الشعبية من مستوى أدائها الساذج البسيط لتؤدى بعد معالجتها فنيا بواسطة الفرق الموسيقية ذات المستوى العالي من حيث إمكانات العازفين المهرة، بل تطورت الحال بعد ذلك ليصل الأمر إلى تعدد معالجة الوصلة الواحدة لتصل في بعض الحالات إلى أربع أو خمس محاولات كانت معظمها ناجحة، بل إن بعضا منها يشكل مرآة عكست مراحل تطور الأغنية الكويتية منذ ظهورها إلى آخر مرحلة وصلت إليها. فعلى سبيل المثال لا الحصر، هناك شعر عربي قد مر بعدة مراحل من حالات المعالجة الفنية، وجميعها عكست الحالة الثقافية والحضارية للمجتمع الكويتي. ففي شعر «ألا يا صبا نجد» للشاعر العربي ابن أبي دمينة تجسدت حمى التطور لتبدأ مراحلها من الأداء الشعبي البسيط، حيث يغني البحارة وصلة غنائية عبرت عن إحدى نوبات العمل على ظهر السفينة بهذا الشعر، وكان الإيقاع المرافق لهذه الوصلة من النوع الذي يعرف بإيقاع «الحدادي حساوي»، ثم التقط عبدالله فضالة هذا الشعر ليؤديه على لحن الصوت العربي المعروف «متى يا كرام الحي» وكان يرافق أداءه آلة العود والآلة الإيقاعية المعروفة بالمرواس، حيث سجل هذا العمل على أسطوانة حجرية في بداية القرن العشرين عندما ظهر اختراع الميكروفون والجرامافون.

وهنا يمكن القول بأن هذه المحاولة أولى المحاولات في مسايرة الفن الموسيقي الكويتي للتطور التكنولوجي، وهي محاولة متواضعة نوعا ما من حيث المعالجة الفنية لهذا الشعر، ولكنها تشكل قفزة

صحيحة نحو المستقبل، حيث ظل هذا الشعر حبيس الأسطوانة الحجرية بتسجيلها المتواضع ذي التسجيل الضوئي الرديء منذ ذلك التاريخ، أي بداية القرن العشرين تقريبا إلى نهاية الخمسينيات أو بداية الستينيات من القرن العشرين تقريبا، حيث انتبه إلى هذا الشعر المطرب محمود الكويتي الذي أعاد تسجيل صوت «ألا يا صبا نجد» بلحن «متى يا كرام الحي» أيضا، ولكن في هذه المرة كان الأداء الموسيقي مختلفا عنه في أداء عبدالله فضالة، وذلك من حيث التحضير الجيد لهذا الشعر واللحن، فجعل له مقدمة موسيقية وفواصل لحنية بين أبيات الشعر، ثم خاتمة الصوت التي تعرف بالتوشيحة. هذا من حيث السيناريو، أما الإخراج الموسيقي فقد كان من حيث التطبيق يعتمد على فرقة موسيقية كاملة العدد والعدة بخلاف التطبيق لدى عبدالله فضالة. هنا تعتبر المرحلة الثانية قد انتهت على يد محمود الكويتي، ثم تأتي المرحلة الثالثة لشعر «ألا يا صبا نجد» على يد أحمد الزنجباري ومن أداء عوض دوخي لينسفا اللحن القديم «متى يا كرام الحي» ليجدا له لحنا جديدا مستقلا لا علاقة له بالألحان القديمة. وهنا تتضح عملية التطور النغمي في صياغة الألحان، فالخلق الجديد للجمل الموسيقية الغنائية مع التسلسل الأدائي الذي بدأ بمقدمة موسيقية ذات مستوى عالي الجودة ثم الفواصل الموسيقية بين أبيات الشعر، كلها مجتمعة قد عبرت عن المستوى الراقي الذي وصلت إليه الموسيقى الكويتية، ثم تأتي مرحلة التطبيق العملي والتسجيل لتتم على فرقة موسيقية قد وزع اللحن عليها بشكل متناغم يوحي برقي فكر التعامل مع الآلات الموسيقية، كما أن رزانة إيقاع الصوت العربي المعروف عنه الثقل والبطء في الضربات الإيقاعية قد زاد هذا اللحن جماله ووقاره. ولنا أن نسأل: هل ظل هذا اللحن حبيس الحدود الكويتية..؟ حقيقة الأمر بعد هذه المعالجة الفنية الموسيقية الراقية في التعامل النغمي

من قبل أحمد الزنجباري والأداء الرائع لعوض دوخي، لا يمكن لمثل هذا النوع من الألحان أن يكون حبيس الحدود، فالفن لا مكان له ولا ملكية خاصة تحجر على الآخرين سماعه. ففي بداية الستينيات من القرن العشرين شهدت الكويت طفرة فنية شملت كل عناصر الفنون الكويتية، منها حضور الكثيرين من الفنانين العرب إلى الكويت كان منهم الفنانة العراقية مائدة نزهت التي اختارت غناء صوت «ألا يا صبا نجد» لشهرته على مستوى دول الخليج والدول المجاورة للكويت. ولقد عانت الفنانة مائدة نزهت كثيرا كي يسجل هذا الصوت، فمع كون هذه الفنانة ذات مستوى عال من المقدرة الفنية الموسيقية، إلا أن هذا الصوت قد وضعها في موضع لا تحسد عليه، حيث كان الأداء الإيقاعي بالنسبة إليها شيئا جديدا، الأمر الذي جعلها تترنح في بعض مواقع لحن «ألا يا صبا نجد»، وهذا يدلنا على قوة هذا اللحن من حيث الصياغة اللحنية والحبكة النغمية بالنسبة إلى الإيقاع. ومهما كان من هذا اللحن وأداء مائدة نزهت، فإننا نصل إلى قناعة بأن الفنون الكويتية قد وصلت إلى قمة عطائها الفني الموسيقي بفضل مجهود حمد الرجيب الذي وضع الأسس الحديثة للموسيقى الكويتية، مع توفير العامل المهم في تنفيذ تلك الفنون وهو تأسيس الفرقة الموسيقية، فلولا وجود هذه الفرقة لكان الفن الموسيقي الكويتي ما زال يزحف ليصل إلى هذا المستوى، أو قد يبطئ من تقدمه، فحمد الرجيب يؤسس ويضع القواعد للبناء ثم يترك الباقين لاستكمال هذا البناء، فقد أسس مركز رعاية الفنون الشعبية، وشكل فريق إدارته الذي بذل المجهود الطيب في جمع الفنون الشعبية وتسجيلها، ثم أسس الفرقة الموسيقية لينفذ عليها أعماله التي فتحت الباب على مصراعيه لدخول باقي الفنانين. فهذان العملان في التأسيس قد وضع حمد الرجيب من خلالهما أهم عوامل النهوض والتقدم والتحضر بالنسبة

إلى الفنون الموسيقية، ثم ترك عامل الوقت ليتفاعل معه باقي الفنانين. على أنه ظل يراقب عن بعد التطورات التي تطرأ عليه، فإن احتاج الأمر إلى تدخل منه فعل، وإذا تدخل في أمر ما كان تدخله في صورة إبداء الرأي الذي غالبا ما يكون في مصلحة الفنون الموسيقية، ثم إن انتقاله من الكويت ليكون سفيرا لبلده في القاهرة قد أبعده عن المراقبة القريبة والمؤثرة في المسار الفني الموسيقي، إلا أنه ظل يراقب عن بعد ما يحدث وما يطرأ على مستوى الساحة الفنية الموسيقية الكويتية خاصة والعربية عامة، فإذا كان مركز رعاية الفنون الشعبية قد نتج عنه شبه ناد للفنانين الذي أصبح فيما بعد جمعية الفنانين، فإن هذه الجمعية قد مهدت الطريق لتأسيس معهد الدراسات الموسيقية الذي لحقه بعد الافتتاح بأربع سنوات المعهد العالي للفنون الموسيقية.

هذا الفكر والرقي المتدرج من بساطة الفنون الشعبية في أدائها وأسلوب صياغتها النغمي إلى وقت افتتاح المعهد العالي للفنون الموسيقية، إن دل على شيء فإنما يدل ويؤكد أن نظرة هذا الرجل الذي أفنى حياته في سبيل الرقي بهذا الفن قد تخطت زمنها، فلقد نال هذا الرجل شرف الريادة لأكثر أنواع الفنون تأثيرا وتغلغلا في المجتمعات وهي فنون المسرح والموسيقى، فلقد وضع الأسس الحديثة الأولى لهذين الفنين ومارسهما عمليا، وهو جدير بأن يحصل على لقب فنان العصر الحديث.

حمد الرجيب والقيادة الفنية

لقد استمعت مليا للمقابلة التي أجراها تلفزيون الكويت مع حمد الرجيب في عام ١٩٩٣، إذ كان في حيرة مما آلت إليه الفنون الموسيقية اليوم! وكان مقتنعا بضرورة مواكبة التطور الذي استعد له العالم منذ نهايات القرن العشرين، وأن الأرضية ممهدة لدخولنا القرن الواحد والعشرين دون مشاكل تعترض التطور في هذا المجال

أو ذاك، ومثلما كانت قناعته بأهمية اللحاق بركب التقدم في النصف الأول من القرن العشرين، كانت النظرة نفسها في نهايات القرن العشرين، ولكن الفارق هنا يكمن في أنه كان في السابق في موقع القيادي، ولكن بعد عودته من عمله الدبلوماسي واستقراره في الكويت وجد أن الساحة الفنية أصبحت مغايرة للساحة الفنية التي تركها في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، ليس من حيث الفنون الموسيقية أو المسرحية التي تطرح من حيث المستوى أو الجودة فقط. بل من حيث القيادة والتوجيه الذي يحدد المعالم الثقافية للمجتمعات، ثم إن التوجيه السليم من قبل القيادات هو المؤثر الأساسي في رقي المجتمع.

عندما كان حمد الرجيب في موقعه القيادي للفنون الموسيقية والمسرحية، كان بيده القرار الذي أحدث ثورة في عالم النغم الكويتي، ولكن حمد الرجيب في تسعينيات القرن العشرين لا يملك هذا القرار الذي يستطيع من خلاله أن يغير أو يوجه ما يراه مناسبا أو غير مناسب، وهذا ليس ضعفا من حمد الرجيب أو تراخيا منه، لكنه انفلات الأمر ممن أوكل الأمر إليهم من الفنانين، أو قل عدم الدراية الإدارية من قبل القيادات التي تسلمت منه القيادة. ولا أريد أن أوجه اللوم إلى هذا أو ذاك، فالقيادة كانت جماعية، والقيادة الجماعية كما نعرف تغرق المركب، والذي زاد الطين بلة أن هذه القيادة لم يكن بيدها قرار، فالقرار قد انتقل منها ليكون بيد الدولة ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ثم إن تلك القيادة لم تخلف الكثير من التلاميذ الذين ربما سيؤثرون في مسار الحركة الفنية على مستوى الساحة الفنية حين أخلوها من الأساتذة، ثم إن زحمة وسرعة توارد وتلاحق عناصر الثقافة الجديدة في نهاية القرن العشرين أربكت الشباب الذين لم يتشربوا ما يكفي من فنون آبائهم وأساتذتهم، وعلى هذا وذاك فإن سياسة

الدولة غير واضحة المعالم فيما تريده أو ترفضه من فنون، فمالك القرار هو الدولة، والدولة عندما تحجر أو تطلق أيدي القائمين على رعاية الفنون كما جاء في نص الدستور الكويتي مادة ١٤ (ترعى الدولة العلوم والآداب والفنون وتشجع البحث العلمي) فسيكون لذلك الأثر الواضح. ولكن دور الدولة غائب والحبل على الغارب(١١) بالنسبة إلى الفنون عامة، أي أن التوجيه والقياس من قبل الدولة غير موجودين بخلاف القيادة السابقة التي كان بيدها القرار الذي أوصل الفنون إلى هذا المستوى الراقي. وحمد الرجيب عندما أستمع إليه في هذا اللقاء يتحسر مرة ومرة يتألم ومرة أخرى يتأمل، أشعر من خلال مشاعره تلك بأن المستقبل بيد هؤلاء الشباب الذين يعذرهم في هذا التخبط الذي هم فيه، ولم أسمع منه كلمة تذمر ضد الشباب، بل كان يعمم المسؤولية لهبوط المستوى الفني للفنون العربية بعامة، ويعزو ذلك إلى هجوم تلك التكنولوجيا الجديدة مع انفتاح الأثير بشكل غير متوقع ليربط العالم بشبكة من الاتصالات المرئية والمسموعة، فحمد الرجيب مع الانفتاح والتقدم، ولكن في الوقت نفسه لا بد من الانضباط والتوجيه من قبل الكبير للصغير، ولا ندع الأمور تسير وفق الأهواء، فالطفل لا بد من الأخذ بيده قبل أن يتعلم الوقوف ليخطو الخطوات الأولى، والشباب قد تعلموا الوقوف قبل الأوان من دون المساعدة، وهذا ما جعلهم في تخبط مستمر وما زالوا في هذا التخبط.

تكنولوجيا الفنون الموسيقية الحديثة

المتتبع لمسيرة الفنون الموسيقية الكويتية الحديثة، وأقصد بالحداثة تلك الموسيقى التي ظهرت في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، وصولا إلى الوقت الحاضر، سيلاحظ بشكل واضح التأثير والتأثر في الكثير من المعطيات التكنولوجية، سواء البدائية منها أو المتقدمة لوقتنا الحاضر. فمن حيث الأساليب الهندسية

للتسجيل الصوتي كانت الأجهزة الحديثة تحت متناول يدي الفنان، فقد كان استديو مركز رعاية الفنون الشعبية، حيث كان مسرحا قبل أن يكون استديو، يؤدي الغرض منه. هذا المسرح أو الاستديو مجهز بأحدث الأجهزة المتوافرة في ذلك الوقت، فقد كانت الميكروفونات ذات حساسية عالية في ذلك الوقت، وكانت الماكينات التي تدير الأشرطة بأحجام كبيرة قد تصل إلى مقاس مربع (٧٠ سم × ٧٠ سم)، والأشرطة ذات أحجام ريل كبيرة، ثم المكسر الذي يتراوح حجمه في مربع مستطيل ما بين «المترين × متر أو يزيد أو يقل»، والذي يجمع هذه الأجهزة بعضها مع بعض ويدار من خلاله عمل الاستديو.

هذه الإمكانات البسيطة نسبيا لما هو موجود اليوم، قد أنتجت من الأعمال الفنية الموسيقية ما لا ينسى أو يمحى من الذاكرة لبناء هذا الوطن، حيث بذلوا من الجهد والعرق ما يعجز عنه شباب اليوم. ففي حكاية بسيطة قد حكاها حمد الرجيب وأكدها أحمد باقر، أن أول دخول لتكنولوجيا المونتاج (١٢) كان من خلال لحن «لي خليل حسين» المسجل في استديو مركز رعاية الفنون الشعبية في سنة ١٩٥٦م. فعملية التسجيل القديمة كانت تجري بشكل مختلف عنه اليوم، فبعد التدريبات على اللحن بكامل الفرقة الموسيقية مع الملحن وبوجود المطرب، يبدأ التسجيل من أول اللحن إلى آخره من دون توقف، فخلال سير اللحن وأثناء التسجيل قد يحدث خطأ ما من أحد الموسيقيين، أو أن المطرب قد أخطأ في أداء حرف ما، أو أنه عجز في هذه اللحظة عن بلوغ الكمال في الأداء أو أي خطأ يحصل أثناء سير اللحن، عندها تقف الفرقة بكاملها عن الاستمرار في أداء اللحن ليعاد التسجيل من البداية مرة أخرى. ففي هذا النظام جهود يبذلها الجميع للوصول باللحن إلى مرحلة الكمال، ولا يكون هناك تذمر من الموسيقيين، بل إن الأمر بالنسبة إليهم أصبح طبيعيا.

ولكن عندما يبدأ العمل في نظام المونتاج ويحدث الخطأ من أي كان، يعاد الجزء الذي حدث فيه الخطأ أو أن يعاد ما قبل الخطأ بقليل أو أن يحدد من قبل الكنترول موضع الإعادة، ثم يستكمل باقي اللحن من مكان الإعادة. وفي حال الخطأ الثاني في مكان يختلف عن الخطأ الأول تجرى عليه العملية نفسها من حيث مكان الإعادة. بعد إتمام عملية التسجيل بشكل نهائي، تجرى عملية الحذف للجزء الخطأ ويلصق مكانه الجزء المعدل، وهكذا يتم اللحن من حيث الهندسة الصوتية.

يروي حمد الرجيب قصة دخول المونتاج إلى الكويت فيقول:

أنهينا العمل في أغنية «لي خليل حسين» لأحمد باقر في حوالي الساعة الثانية عشرة ليلا وذهب كل منا إلى بيته، وفي صباح اليوم التالي وفي حوالي الساعة التاسعة عدنا إلى الاستديو لنجد أحمد باقر يعمل بجد واجتهاد، فقلت له أراك قد داومت مبكرا، فرد علي بقوله لم أذهب إلى البيت منذ الليلة الماضية، فسألته ماذا تفعل؟ فقال أعمل مونتاجا للحن «لي خليل حسين»، فتعجبت من إصراره على بلوغ الهدف والمحاولة في تطبيق كل جديد يصل إليه الفنان.

ويكمل أحمد باقر باقي قصة المونتاج بقوله:

«كنت في مصر للدراسة، وبطبيعة الحال نحاول الاتصال بالفنانين المصريين، فكنت في زيارة لاستديو الأهرام ولاحظت مهندس الصوت وهو من السودان يعمل بجد واجتهاد في عملية القص واللصق لشريط مركب على مسجل، فسألته من باب الفضول ماذا تفعل؟ فقال أعمل مونتاجا لهذه الأغنية، فأخذت ألاحظ عمله بدقة إلى أن فهمت من تلك الملاحظة طريقة عمل المونتاج، وحينما عدت إلى الكويت كانت «لي خليل حسين» أولى الأغاني التي أجريت عليها عملية المونتاج، ومنذ ذلك الوقت أصبح التسجيل لأي وصلة غنائية غاية في اليسر والسهولة. وما كانت جلستي منذ الساعة

الثانية عشرة ليلا إلى التاسعة صباحا إلا تدريبا ودراسة عملية تكللت بالنجاح في نهاية المطاف».

ولولا تلك المحاولات وتلك التجارب والجرأة في الدخول إلى مجالات العلم والمعرفة لشباب النصف الأول للقرن العشرين لما توصلنا اليوم إلى كيفية التعامل مع جهاز الكمبيوتر وما يحمله من برامج قد تعدت في تنوعها وإمكاناتها المقدرة البشرية في تنفيذ المراد تنفيذه. فلا يلوم حمد الرجيب أو غيره شباب هذا الوقت، وهذا ليس رأيي الشخصي فقط، بل رأي حمد الرجيب نفسه، فهو لا يلوم الشباب الذي ضاع فيما بين القديم الذي لا يعرف كيف التعامل معه والجديد الذي لا يستطيع استيعابه في الوقت المناسب لسرعة المتغيرات التي تطرأ عليه. فمنذ نهايات القرن العشرين بدأت بشائر معطيات القرن الواحد والعشرين، وذلك من حيث المتغيرات الفكرية التي أوجدتها بعض البرامج التي يدار العمل فيها من خلال الكمبيوتر. ففي السابق ذكرنا ميكنة التسلسل في عملية التسجيل للوصلة الغنائية لدى النظام القديم، ولكن سمة التطور واللحاق بركب حضارة القرن الواحد والعشرين فرضت علينا أسلوب التسجيل الذي يختلف عن القديم من حيث الميكنة في تسلسل عملية التسجيل والمكان وأجهزة الكمبيوتر والبرامج الموسيقية التي ما زالت في طور التحسين أو التجديد. كل هذه العوامل قد خلقت لدينا، منذ دخولها الساحة الفنية الكويتية والعربية بشكل عام، شعورا ـ نحن الموسيقيين ـ أو على الأقل لدي أنا شخصيا بأن هناك جديدا قادما، ولكن ما هو..؟ وكيف ستصل الفنون الموسيقية إلى قمتها مرة أخرى من خلال تلك العوامل..؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كثير ستجيب عنها الأيام أو السنون القادمة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن كل جديد يطرأ على الساحة الفنية لا بد من التعامل معه ليس للعلم فقط بل لمحاولة إخضاعه لما يتناسب وموسيقانا، سواء

الكويتية أو الخليجية أو العربية، ففي كل الأحوال سيكون هناك خلل أو نقص أو عدم رضا عما أنتج من فنون موسيقية وذلك بسبب قلة المعرفة، والدراية الواعية التي تعود بالنفع على الموسيقى العربية أو الخليجية. ونحن معشر الموسيقيين لو رفضنا الدخول في مجالات الفن الحديث بأجهزته وبرامجه الموسيقية والهندسية من حيث الهندسة الصوتية، فسنكون في معزل عن العالم المتحضر اليوم، مع العلم بأن معظم المتعاملين مع هذه البرامج الموسيقية قد دخلوها من باب العلم بالشيء الذي أعطاهم خبرة لا بأس بها من حيث كيفية التعامل معها من دون الدخول في دراسة أكاديمية، مما ساعد على هبوط المستوى الفني للموسيقى العربية عامة، خاصة أن كل هذه الأجهزة وما يتبعها من برامج موسيقية قد صممت لخدمة الموسيقى الغربية قبل أن تكون في خدمة الموسيقى العربية، مما زاد الطين بلة وساعد على اختفاء معظم المقامات العربية التي تشكل الألوان التي يتركب منها أي لحن موسيقي، حيث اقتصر الأمر على استخدام المقامات التي تتماشى والموسيقى الغربية والعربية فقط، وهي مقامات تعتبر ضعيفة وتخلو من الدرجات الموسيقية المعروفة باسم «السيكاه»، وهذا ما نوه عنه حمد الرجيب عندما سُئل عن رأيه فيما هو حاصل اليوم... فقد أجاب بشكل عام دون إلقاء اللوم على الشباب بأن هذا الزمن هو لهم ولا حق لنا أن نتدخل فيما يختارونه وما لا يختارونه، على أن التمني كان في مصلحة الشباب الذي قالها بصريح العبارة «آمل بأن ينصلح الوضع».

على كل حال إن التباين في اختلاف طرق التسجيل فيما بين الأسلوب القديم والأسلوب الحديث لم يكن السبب الأساسي في الهبوط بمستوى الفنون الموسيقية بل الكيفية في التعامل مع هذه البرامج والأجهزة، ففي عملية التسجيل الحديثة هناك طريقتان: الأولى أن يكون التسجيل بشكل حي أي من خلال عازفين على

الآلات المختلفة. والطريقة الثانية أن يجري التسجيل عن طريق برامج موسيقية تعطي المتعامل مع الكمبيوتر إمكانات فنية قد تفوق في تكنيكها الإمكانات البشرية، أي أن التنفيذ يتم في شكل إنسان آلي لا إحساس له.

أما في الطريقة الأولى فإن التفكيك والتسجيل الفردي لمجاميع الآلات الموسيقية قد أفقدا العمل الروح الجماعية التي تخلق للعمل نكهته الخاصة، وذلك أن التسجيل يجري بشكل منفرد من حيث نوعية الآلات الموسيقية التي يتكون منها اللحن. فلو افترضنا على سبيل المثال بأن هذا اللحن أو ذاك مكون من عازفي آلة الكمان وعزف شيللو وناي بالإضافة إلى عازفي الإيقاع، فإن التسجيل يجري بالشكل التالي:

يجري اختيار عازفين أو أربعة يقلون أو يزيدون قليلا من عازفي الكمان، ثم يبدأ تنفيذ اللحن من دون حضور المطرب ومن دون عمل التدريبات اللازمة، اللهم سوى المرور على اللحن بقصد معرفة مسالكه ومواقع الغناء واللزمات والفواصل الموسيقية، بعد ذلك يبدأ التسجيل ليعرف اللحن من بدايته إلى نهايته للمرة الأولى ليسجل على خط يعرف بمصطلح «تراك»، ثم يعاد اللحن مرة ثانية من بدايته إلى نهايته ليسجل على خط منفصل عن الأول ليكون «التراك» الثاني، ثم يعاد اللحن مرة ثالثة من بدايته إلى نهايته ليسجل على خط منفصل عن الأول والثاني ليكون «التراك» الثالث. وقد تصل الإعادات إلى خمس مرات أو ست مرات، ولكل إعادة تراك خاص بها. فلو افترضنا أن عدد العازفين أربعة، والإعادات أربع مرات، فإن المسموع الصوتي سيكون ضخما بحيث يخيل إلى السامع أنه يستمع إلى ١٦ عازفا على آلة الكمان، وهم في الأصل أربعة عازفين فقط، ثم يأتي دور العازفين على آلة الشيللو لتجري الطريقة نفسها التي تعامل معها عازفو الكلمات ثم دور عازف الناي

ثم عازف الإيقاع. وفي النهاية، عن طريق التعامل مع البرنامج الذي جرى من خلاله تسجيل العمل، تجري عملية خلط ما سجل ليكون جاهزا بعد ذلك ليضاف صوت المطرب على خط منفصل عن العازفين، وبذلك يكون العمل جاهزا ليذاع.

هذه الطريقة في تنفيذ اللحن قد تستغرق أياما أو ساعات، لكنها طريقة قد ساهمت في تفكيك العازفين بعضهم عن بعض ليفقد العمل بالتالي الخلق الحسي في اللحن. ففي طريقة التسجيل القديم هناك حس ومشاعر قد اختلط بعضها ببعض لتكوين نكهة وطعم ومزاج حي، أما في الطريقة الحديثة فإن النكهة التي تميز هذا اللحن عن ذاك قد اختفت كليا، وأصبح العمل خاليا من الحس النغمي الذي يضفي على اللحن رونقا وجمالا وروحا.

تلك هي الطريقة الحديثة الأولى لتسجيل الأعمال الموسيقية، أما الطريقة الثانية فإن التعامل النغمي يجري من أوله إلى آخره عن طريق الكمبيوتر، بالإضافة إلى أجهزة أخرى مثل آلة الأورج وغيرها من الأجهزة التي يستعان بها لتزويد اللحن بأصوات ومؤثرات قد فاقت في إمكاناتها الصوتية ما للبشر من مقدرة. ففي هذه الطريقة يكون العازف ومنفذ اللحن شخصا واحدا، وهو الذي يقوم بعمل العازفين كل بآلته. فالتعامل الحديث مع البرامج الموسيقية أو حتى البرامج التي يكون أساس تعاملها التسجيل فقط أو التسجيل مع إضافات أخرى، كل تلك البرامج تتيح للمستخدم إمكان تغيير صوت الآلة من صوتها الطبيعي لنستمع لصوت آلة أخرى. فعلى سبيل المثال، إن كنت في الأصل عازفا على آلة الكمان، فبإمكاني عزف اللحن المراد تنفيذه على كمان كهربائي يعمل بواسطة ما يعرف بـ (المدي) وتسجيل العمل بواسطة هذا الكمان، ثم أكرر تسجيله مثلما يحدث في الطريقة الأولى. بعد الانتهاء من صوت الكمان ينتقل المنفذ بواسطة الكمان الكهربائي نفسه ليسجل أو

يعمل عملية نسخ على خط آخر هو «التراك» للحن نفسه ولكن باختلاف الصوت ليكون صوت آلة الشيللو على سبيل المثال، وذلك عن طريق إعطاء البرنامج أمرا لتظهر نافذة يجري من خلالها اختيار صوت آلة الشيللو وهكذا.. إلى أن يجري الانتهاء من العمل بشكله النهائي من حيث الآلات الموسيقية، يتبقى صوت المطرب الذي تجري إضافته بعد الخطوات السابقة. وإذا لم يكن المتعامل مع هذه البرامج عازفا على إحدى الآلات الموسيقية ذات الوسيط المعروف بـ «المدي» فإن بإمكانه كتابة العمل كنوتة موسيقية، ثم إعطاء البرنامج أمر العزف ليعزف الكمبيوتر ما تمت كتابته، وله أن يغير أو يضيف أو يدمج الأصوات كما شاء، فالخيارات مفتوحة والمتحكم في العملية من أولها إلى نهايتها هي الرغبة والذوق في توليف هذه الآلات بعضها ببعض.

خلاصة الموضوع هي أن الممكن وغير الممكن في الموسيقى قد استبيح والباقي يعود إلى المتعامل مع هذه الأجهزة، وعليه يجب أن يكون العمل بشكل أكثر من المجتهد بعمله ليصل إلى القناعة من الآخرين لا أن يكتفي بقناعة نفسه فقط. وحمد الرجيب عندما أحجم عن التعليق بشكل صريح حول رأيه فيما هو حاصل اليوم أو بالأمس القريب، إنما كان يرجع إلى قناعته بأهمية التطوير ومسايرة الزمن، ولكن هذا التطوير وهذه المسايرة للزمن لا بد من أن يخضعا لما يتناسب وموسيقى المجتمع.

موسيقى حمد الرجيب

لم يعتمد حمد الرجيب مبدأ الكم من حيث الإنتاج الموسيقي، بل اعتمد مبدأ الجودة والأصالة في إنتاجه النغمي، فطوال حياته الفنية لم ينتج لنا إلا القليل من الألحان بالنسبة إلى إنتاج من كان معه من الفنانين، على أن الإنتاج على رغم قلته كان يتسم بالقوة والغزارة النغمية والجرأة في الطرح والفكر، فعدد ما أنتجه حمد

الرجيب من الألحان يقدر بـ١٠ ألحان، منها أربع قطع من الموسيقى النغمية هي:

١ ـ موسيقى عودة.

٢ ـ موسيقى البوشية.

٣ ـ موسيقى تحية.

٤ ـ موسيقى رقصة الصبايا.

والباقي وصلات غنائية أداها كل من:

١ ـ شادي الخليج في فرحة العودة.

٢ ـ غريد الشاطئ في جودي ويا ساحل الفنطاس.

٣ ـ دارنا قبايل عرض بصوت مجموعة (كورال).

٤ ـ عبدالحليم حافظ في يا فرحة السمار.

٥ ـ نجاة الصغيرة في يا ساحل الفنطاس.

٦ ـ محمود الإدريسي لم أستدل على وصلته الغنائية.

وليسعفني من لديه فكرة عن لحن لم آت على ذكره، على أن لحمد الرجيب ألحانا لم تشأ الظروف أن يجري تنفيذها بالشكل المرضي بالنسبة إليه، فلقد استمعت إليه مرة يتحدث حول تنفيذ أحد أعماله بقوله: أسندت لأحمد فؤاد حسن (١٣) لحنا ليقوم بتنفيذه، إلا أنني عندما استمعت إليه بعد الانتهاء من التسجيل لم أعرف إن كان هذا لحني أم لحنه هو - يقصد أحمد فؤاد حسن - وذلك من كثرة ما أدخل عليه من الإضافات، فما كان مني إلا رفض هذا العمل جملة وتفصيلا ولم تتم إذاعة هذا اللحن.

فمن مثل هذه المواقف والقناعات بأهمية أن يكون العمل خالصا له ويعبر عن أحاسيسه وفكره، ظهر حمد الرجيب بأعماله التي عبرت بكل صدق عن أصل هذا الرجل، فالتحليل الموسيقي والشعري لأي عمل من أعماله يظهر لنا الكثير من الحقائق التي تشير إلى إخلاص هذا الرجل لبلده وفنه، ونلاحظ ذلك في اختياره

للكلمات المغناة أو الشعر الذي صاغه صديقه المخلص أحمد العدواني، فمن خلال النظرة الفاحصة إلى كلمات الأغاني التي لحنها حمد الرجيب، سنجد أن الفكرة والكلمات التي عبرت عنها تدور معظمها حول الكويت كأرض وبيئة ومجتمع متمسك ومعتز بتاريخه البحري، فكلمات الوصلة الغنائية «فرحة العودة» ركزت بشكل واضح على ذكرى أيام الغوص والسفر والعمل على ظهر السفينة. أما الصياغة اللحنية فقد عبرت عن الحداثة في أسلوب صياغة الجمل اللحنية لهذه الوصلة الغنائية، حيث صاغ اللحن بشكل أساسي أو الأرضية التي بني عليها اللحن من مقام الراست وغُنِّي الشطران الأول والثاني من البيت الأول على المقام نفسه (الراست)، الذي يعتبر المذهب لهذه الوصلة والأساسي في اللحن الذي يعاد بعد كل بيت شعري، حيث أديت بأصوات مجموعة الكورس:

عادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة معانا الريح ومرة علينا

وفي غناء شادي الخليج الفردي للشطرين الثالث والرابع من البيت الأول:

بين السفر والغوص رحنا وجينا

ومهما تصير الحال ما قط شكينا

ما كان يوم فراق بيننا وبينه

انتقل الغناء من مقام الراست ليؤدى على جنس مقام البياتي على النوى، وهذه النقلة في نوعية المقام أعطت سير اللحن طعما آخر مع التأكيد على أن عصر أسلوب الصياغة القديم في اللحن الشعبي الذي انحصر في مقام واحد قد انتهى، حيث تبادل الغناء شادي الخليج ومجموعة الأصوات للشطر الرابع ليختم هذا الجزء أو هذا البيت من الشعر بإعادة غناء المذهب.

بانتهاء غناء المذهب بصوت الكورس يبدأ فاصل موسيقي ليمهد للغناء في البيت الثاني من الشعر:

يا للي وضعنا الروح عنده رهينة

لو كانت الأقدار من صنع ايدينا

ما كان يوم فراق بيننا وبينه

ففي هذا البيت صيغ لحن الغناء من الطبقات العليا لمقام الراست، حيث أدى شادي الخليج هذا الجزء منفردا من دون مرافقة الكورس مع الهبوط إلى الطبقة السفلى من مقام الراست ابتداء من الشطر الثالث من البيت الثاني ليمهد الطريق للعودة إلى غناء المذهب، عن طريق لزمة موسيقية سلمت النهاية من شادي الخليج إلى مجموعة الكورس، وفي نهاية غناء المذهب تبدأ موسيقى الكوبليه الثالث التي صيغت من مقام حجاز كار لتمهد لدخول غناء شادي الخليج الذي غنى من المقام نفسه في الشطر الأول للبيت الثالث الذي طعم بصوت المجموع في لفظ هلا يالله، وأعيد غناؤه ثلاث مرات في كل مرة تختلف فيها النهاية أو القفلة، وفي نهاية المرة الثالثة تظهر لزمة موسيقية تمهد للعودة إلى مقام البياتي على النوى ليغنى بعدها الشطر الثاني من البيت الثالث، ويستمر بهذا المقام في كل إعاداته ليختم الغناء في الشطر الثالث على مقام الراست الذي يمهد لدخول غناء المذهب بصوت الكورس:

احنا على ذكراك سرنا ورسينا

واحنا صدقنا الحب واحنا وفينا
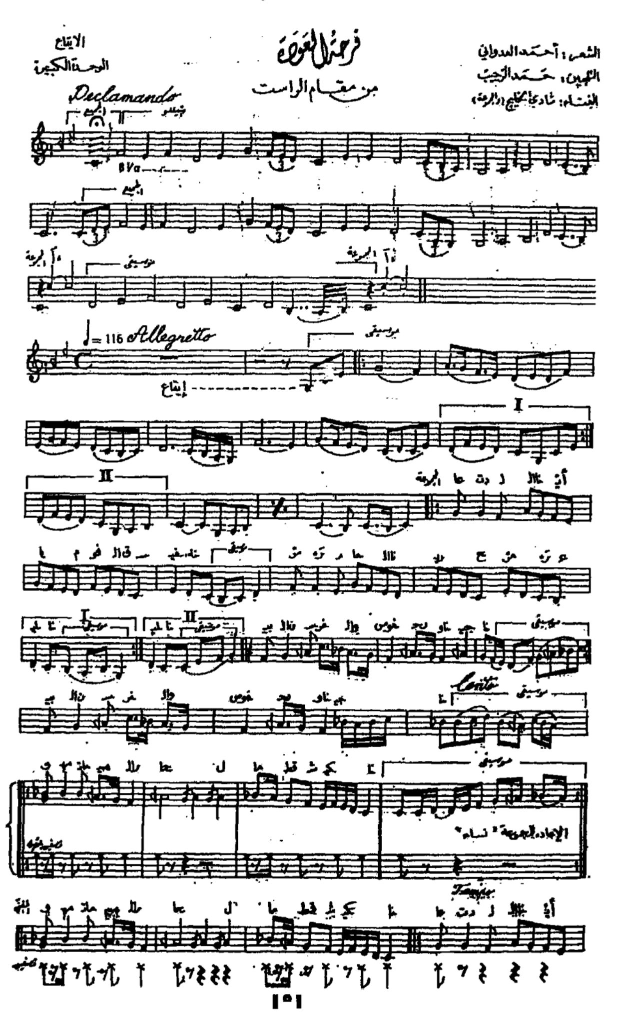
حقك علينا إن كان بعدك هوينه

وفي نهاية العمل بشكله النهائي تتم القفلة بشكل درامي متبادل بين الموسيقى وأصوات مجموعة الكورس الذي يتخذ من الآهات لفظا يؤدى من خلاله. على أن هذه القفلة قد تمت بخلاف ما بدأت به الوصلة الغنائية التي كانت في الأساس من مقام الراست، حيث

جرت النهاية بواسطة الآهات على مقام حجاز كار لتنتهي الوصلة بشكل تناقص تدريجي للصوت المسموع من القوي إلى الضعيف ليتلاشى في النهاية، وهذا تصوير غاية في الجمال، وكأن السفينة أو القافلة قد جدت في سيرها لتختفي عن الأنظار.
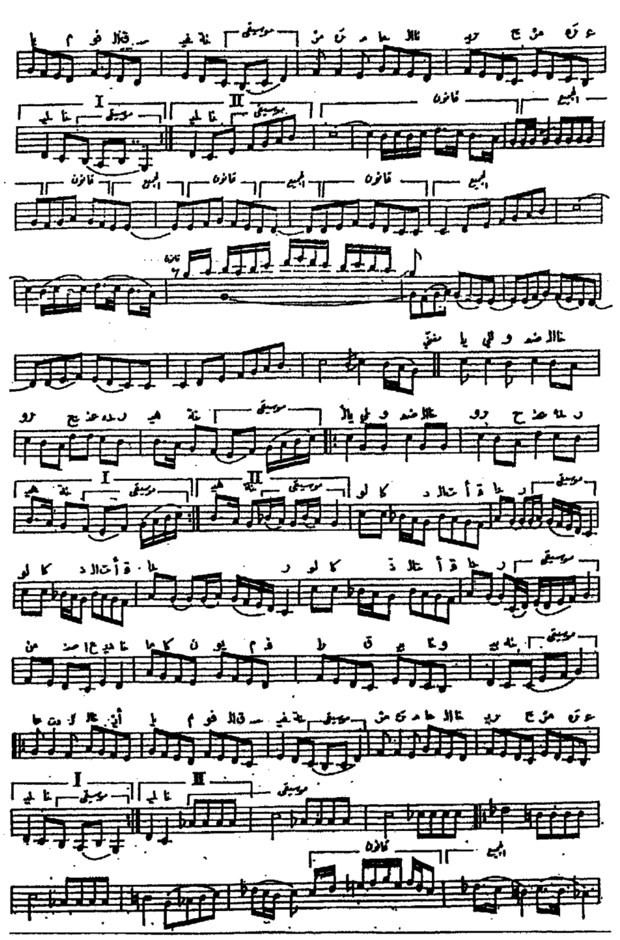
هذا نموذج قد جرى تحليله بشكل موجز من دون الدخول في متاهات العملية التحليلية والمصطلحات الفنية الموسيقية التي لا يفهمها إلا الموسيقيون، خاصة أنني أخاطب القارئ الكريم لمجرد توصيل معلومة حول هذا الرجل الذي فتح الباب على مصراعيه لدخول العلم والثقافة والتحضر التي عمت الكويت منذ نهايات النصف الأول للقرن العشرين.

الأشكال
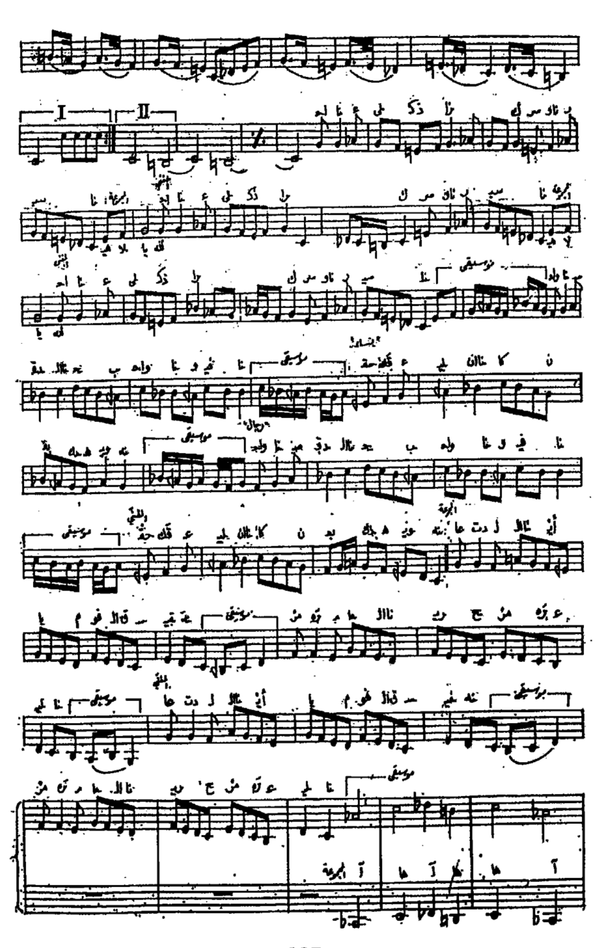


فرحة الغوص
من مقام الراست
الشعر: أحمد العدواني
اللحن: حمد الرجيب
الإيقاع
الوحدة الكبيرة
Declamando
8Va
= 116 Allegretto
موسيقى
إيقاع
I
II
Canto
Tempo

تابع فرحة العودة



تابع فرحة العودة



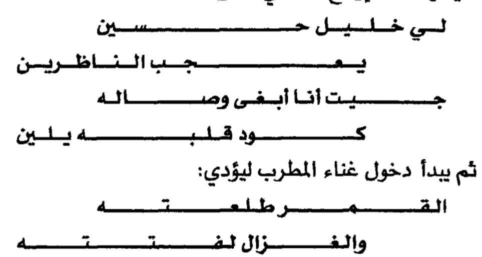
لقد ضمنت هذه الصفحات بعض أعماله الموسيقية من دون التعليق عليها، ذلك أن هدفي من إدراجها ينصب على النشر والتعريف، ثم أضفت أحد أعمال أحمد باقر الذي كان الذراع اليمنى لحمد الرجيب والذي يعتبر نفسه أحد تلاميذه، فأحمد باقر من أوائل الذين سلمهم مسؤولية مركز رعاية الفنون الشعبية حيث كان المشرف على ذلك المركز، مما أتاح له المجال لممارسة التلحين. فأحمد باقر كان الطلقة الثانية التي أطلقها حمد الرجيب في مجال الفنون الموسيقية الكويتية، فكانت طلقة مدوية سمعها القريب والبعيد، فبعد إذاعة لحن لي خليل حسين يقول أحمد باقر: **إن النجاح الذي حققه هذا اللحن لم يكن متوقعا من المستمع الكويتي في ذلك الوقت، فكانت مفاجأة لي ولحمد الرجيب أن يلقى اللحن هذا الإقبال من المستمعين.**

وأنا شخصيا من المعجبين بهذا اللحن، وما زلت أستمتع به وبجماله النغمي المتوافق مع وقتنا الحاضر والمستقبل، وإنني عن قناعة أن ملحني هذه الأيام لم ولن يستطيعوا التعامل مع النغم بمثل ما تعامل معه أحمد باقر، وعليه سأضع هذا اللحن تحت مجهر التحليل الموسيقي لنتعرف على مسالكه الفنية وتركيباته النغمية والإيقاعية.

تحليل وصلة لي خليل حسين

سبق الحديث حول هذا اللحن، ولكن كان الحديث من باب التعرف على الكيفية التي انتقلت بها الموسيقى الكويتية من الأداء الشعبي البسيط لتوضع في الشكل الذي يتناسب ومستمعي القرن العشرين. وهنا سيكون الحديث من باب التحليل الموسيقي الذي سيظهر متانة الأغنية الكويتية من حيث صياغة الجمل الموسيقية من جهة والتناول المقامي الذي أثرى الفن الموسيقي الكويتي من جهة أخرى، ثم التركيبة الإيقاعية التي لم تخرج عن محيطها البيئي. فهذا

اللحن قد صيغ من مقام يعرف باسم مقام «البياتي»، وجعل المذهب الذي يردد بين كوبليهات الوصلة الغنائية هو الجزء المستعار نفسه من اللحن الشعبي القديم، وبهذا الأسلوب والتسلسل النغمي خرج هذا اللحن من الصفة الشعبية ليدخل تحت نظام التعامل الحضاري والتطور، فكانت مقدمة اللحن بصوت المجموعة التي اتخذت من الآهات لفظا تغنى من خلاله. على أن أداء الإيقاع كان يساير بداية الآهات من حيث الضغوط الأساسية فقط، ثم بدأ في الظهور الواضح عند بداية الطقم الإيقاعي الرابع، مع استمرار أداء الآهات من أصوات المجموعة، ثم بدأ صولو آلة الناي بالعزف مع بداية الطقم الإيقاعي السادس ليغني الجملة الشعبية القديمة نغميا، ثم يبدأ غناء المجموعة للمذهب برفقة التصفيق الذي شكل زخرفة إيقاعية رافقت الإيقاع الأصلي للحن:



لي خليل حسين

يعجب الناظرين

جيت أنا أبغى وصاله

كود قلبه يلين

ثم يبدأ دخول غناء المطرب ليؤدي:

القمر طلعته

والغزال لفتته

من المقام البياتي نفسه لتمهد له بعد ذلك الفرقة الموسيقية طريق الانتقال إلى مقام «راست على درجة النوى» ليؤدي عليها غناء:

والسحر فتنته

بالنحر والجبين

ثم يتدرج في عملية العودة إلى المقام الأساسي «البياتي». وبعد غناء الجزء السابق، يعاد غناء المذهب في اللحن الشعبي، وفي

نهايته يبدأ التمهيد للانتقال إلى مقام آخر يعرف بمقام «الصبا» وذلك من خلال فاصل موسيقي يمهد لدخول غناء المطرب في:

صـــــــــــادنـــي فــــي هـــواه

مــــــا ســــــبـــــاني ســــــواه

آه مـــن حـــــــــــســـنـــه آه

كـــل مـــــــــــــا لـــه يـــزيـــن

بعد غناء الجزء السابق، يعاد غناء المذهب في اللحن الشعبي بصوت مجموعة الكورس، وفي نهايته يبدأ التمهيد بواسطة فاصل موسيقي نغمي للانتقال إلى مقام آخر يعرف بمقام «النهاوند على درجة النوى»، حيث يغنى عليه بصوت المطرب:

فــــي حـــــــديثـــــــه فـــنـــــون

فـــــــي دلالـــــــه فـــــــنـــــــون

ولكن بعد الانتهاء من غناء الشطرين السابقين من دون تمهيد موسيقي نغمي، ينتقل المطرب إلى مقام آخر من خلال غناء الشطر الأول من البيت التالي، ليؤديه على مقام «راست على درجة النوى»، ثم يعود إلى المقام الأساس «بياتي» عند غناء الشطر الثاني من البيت نفسه ليمهد للعودة إلى غناء المذهب بصوت المجموعة:

فــي ســـــــــبــــــــيلــه يــهــــــــون

كـــــــــل شـــــــيء ثـــــــمـــــــين

عند نهاية غناء المذهب بصوت المجموعة يبدأ فاصل موسيقي نغمي قصير يمهد للعودة إلى مقام «راست على درجة النوى»، بالإضافة إلى أصوات المجموعة لتردد الآهات التي تساير الموسيقى، ثم يبدأ غناء المطرب من المقام نفسه «راست على درجة النوى» ليؤدي الجزء التالي:

يـــا نـــديم الـــشـــــــــــــــــراب

خـــل عـــنـــك الـــعـــــــــــتـــــــــاب

ثم يعود إلى مقام البياتي الأساسي في اللحن ليؤدي عليه الجزء الأخير من الشعر:

انــا مـــــالـي مـــتـــــاب

عـــنـــه طـــول الـــســـنـــين
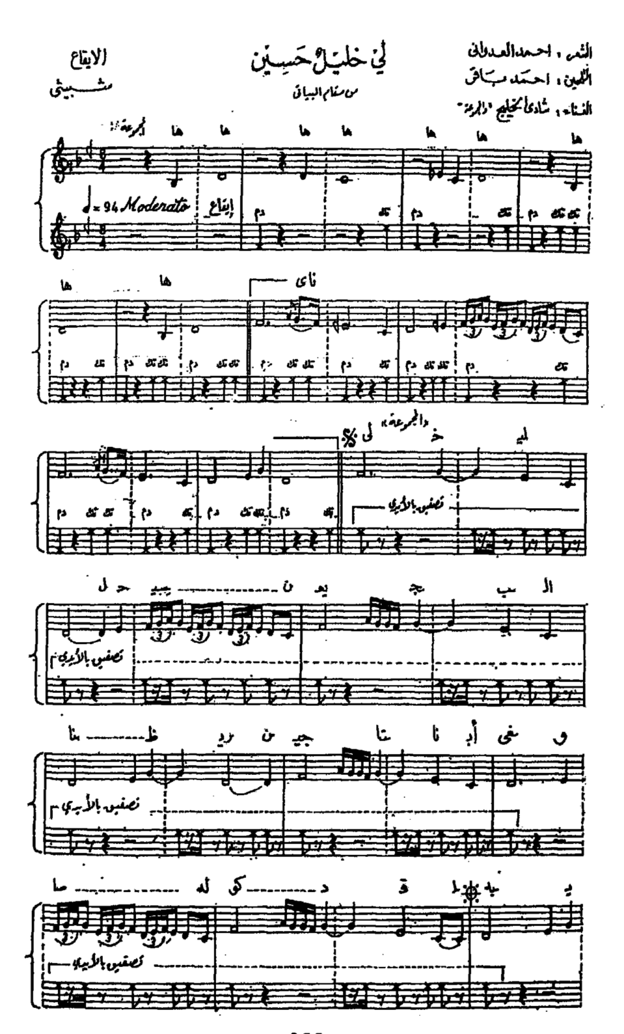
وفي النهاية تذيل الوصلة بإعادة غناء المذهب بصوت شادي الخليج الذي يرافق أداءه المجموعة بغناء الآهات، وتستمر معه إلى نهاية الوصلة التي تأتي بشكل التدرج في قوة الصوت من القوي إلى الضعيف.

يتضح من التحليل المبسط السابق لوصلة «فرحة العودة» لحمد الرجيب و«لي خليل حسين» لأحمد باقر أن الأغنية الكويتية قد تعدت مرحلة التجريب أو البداية في التلحين، علما بأن العملين السابقين شكلا الأعمال الأولى تقريبا التي عملت وسجلت في الكويت، الأمر الذي يعطينا خلفية لابأس بها من حيث الثقافة الفنية الموسيقية لدى حمد الرجيب وأحمد باقر، فالانتقالات اللحنية من مقام إلى مقام آخر تتم عن حرفنة ومعرفة عميقة بسير وطرق التعامل مع تلك المقامات، كما أن التعامل الإيقاعي والتراكيب الإيقاعية اللحنية قد بينت مدى فهم أحمد باقر لتلك الإيقاعات الشعبية الكويتية، وإلا ما استطاع التعامل معها بالشكل الذي بني عليه اللحنان السابقان، ثم إن الإسراف والمبالغة - هذا إن جاز لي هذا الوصف - في استخدام المقامات ما هما إلا دليل على أن الأغنية الكويتية قد تخطت مراحل البدائية في وضع الألحان لتنطلق بعدها في رحاب عالم النغم الواسع. فحمد الرجيب وأحمد باقر قد استخدما في تلك الوصلات الغنائية (ثلاثة أو أربعة) مقامات أو جنس مقام (١٤)، بالإضافة إلى المقام الأساسي الذي بنيت عليه الوصلة الشعبية في لحن أحمد باقر التي استوحى منها اللحن، وذلك يعني الخروج عن المألوف في صياغة الألحان القديمة
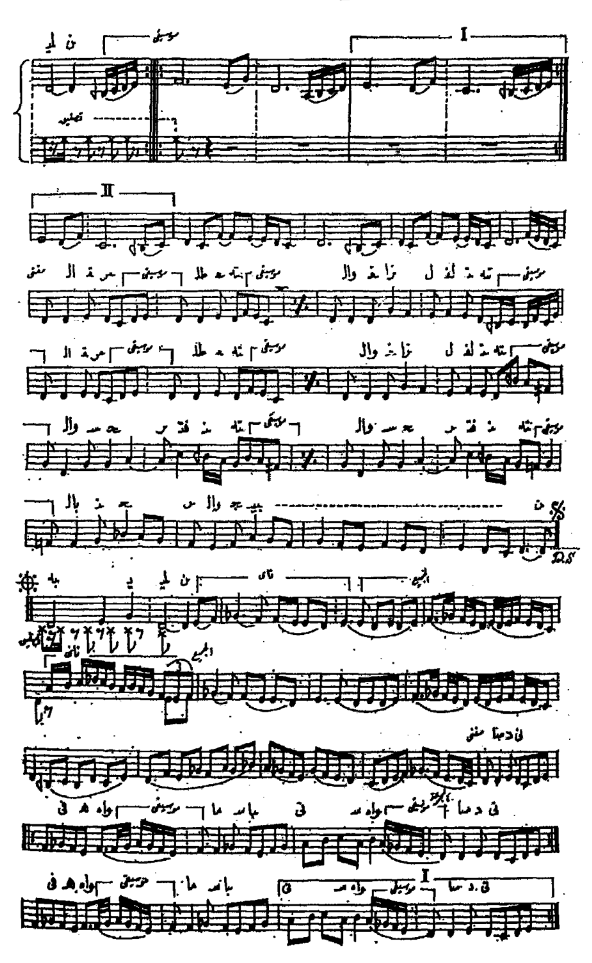
والدخول في مجال صياغة الجمل الموسيقية التي تعبر عن معاني كلمات الأشعار. ففي السابق كان الارتجال في الأداء يسيطر على النهام الذي يؤدي وصلته بجانب الجملة المتكررة بصوت البحارة، وقد يتناول من المقامات ما تجود به قريحته وفطرته في اللحظة والساعة التي يؤدي بها، وتنتهي مع انتهاء الوصلة الغنائية. أما في عمل حمد الرجيب وأحمد باقر فإن الفكر المتحضر والتطلع إلى المستقبل بمنظار الأمل في الوصول بالأغنية الكويتية إلى أعلى المراتب، كان المهيمن أو الهدف الذي سعيا إليه، فإن قلت لقد بالغا في استخدام المقامات للوصلة الواحدة، فهذا لا يعيب إنتاجهما أو أعمالهما الموسيقية، بل يؤكد أن العلم والمعرفة كانا رديفيهما، فعالم المقامات العربية قد عجز عنه الكثير من الموسيقيين، وذلك لتشعب مسالكه ودروبه التي يتوه في شعابها غير المتمرس في هذا المجال. وحمد الرجيب وأحمد باقر قد برهنا على أنهما أهل لتلك الشعاب من خلال استعراضنا السابق لعمليهما.
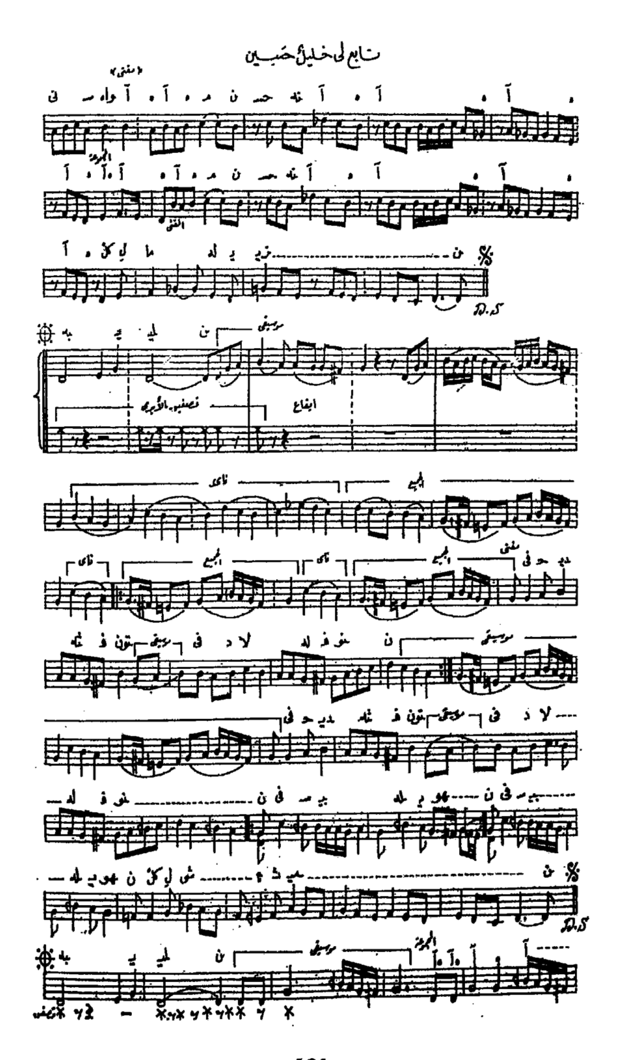
كلمة أخيرة

كلمة أخيرة أقولها في حق هذا الرجل، لقد عملت واجتهدت وأصبت في عملك، والدور على أبنائك وأحفادك. فإذا بهرهم العلم الحديث بمعطياته الجديدة فلا تلمهم. ومع أنني أحد تلاميذك الذين تتلمذوا في مدرستك، فإنني على ثقة بأنه سيأتي اليوم الذي كنت تنتظره لترى ما قد يسر خاطرك.. رحمة الله عليك يا أبا خالد وأسكنك فسيح جناته.


لي خليل حسين
الشعر : احمد العدواني
اللحن : احمد باقر
الغناء : شادي الخليج "والمجموعة"
من مقام البياتي
الايقاع
شبيثي
♩= 94 Moderato
إيقاع
تصفيق بالأيدي
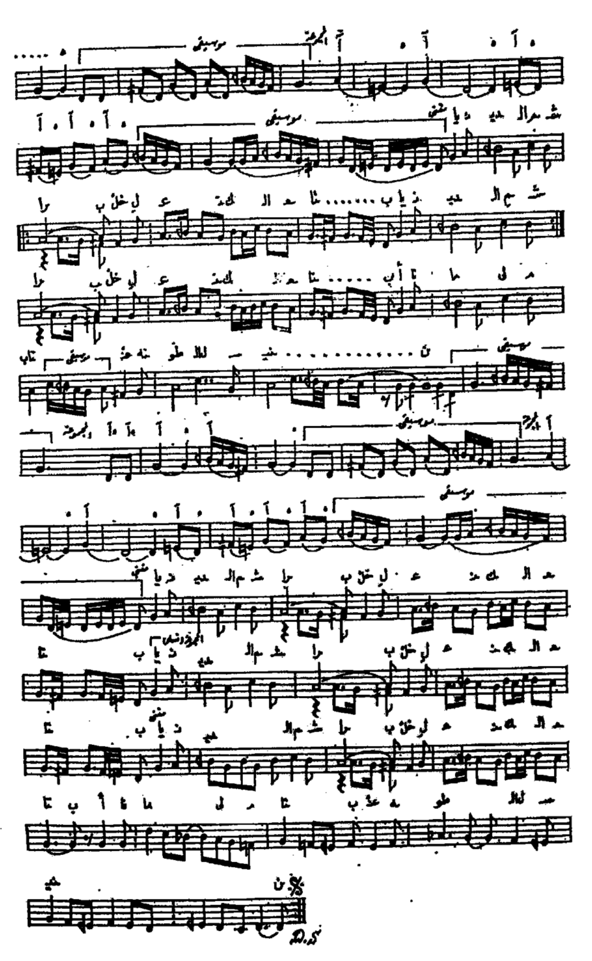
تابع لى خليل حسين
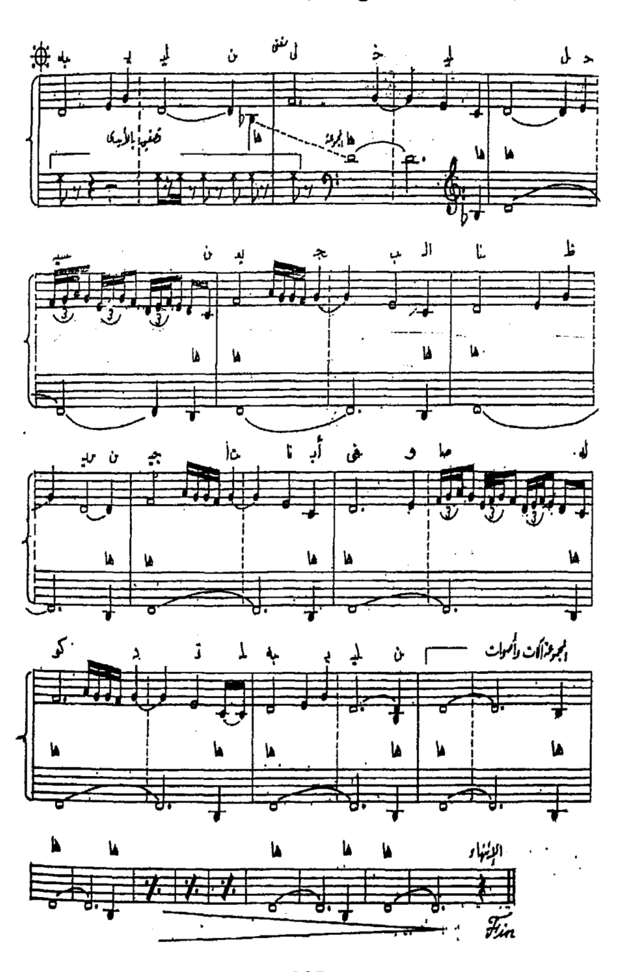


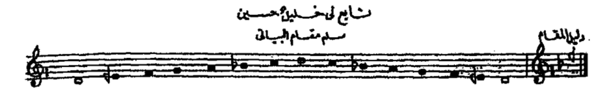


تابع لى خليك حسين
موسيقى
تصفيق الأيدى
ايقاع
ناى
الجميع
D.S

تابع لى خليل حسينى




المجموعة آلات وأصوات
الإنهاء
Fin
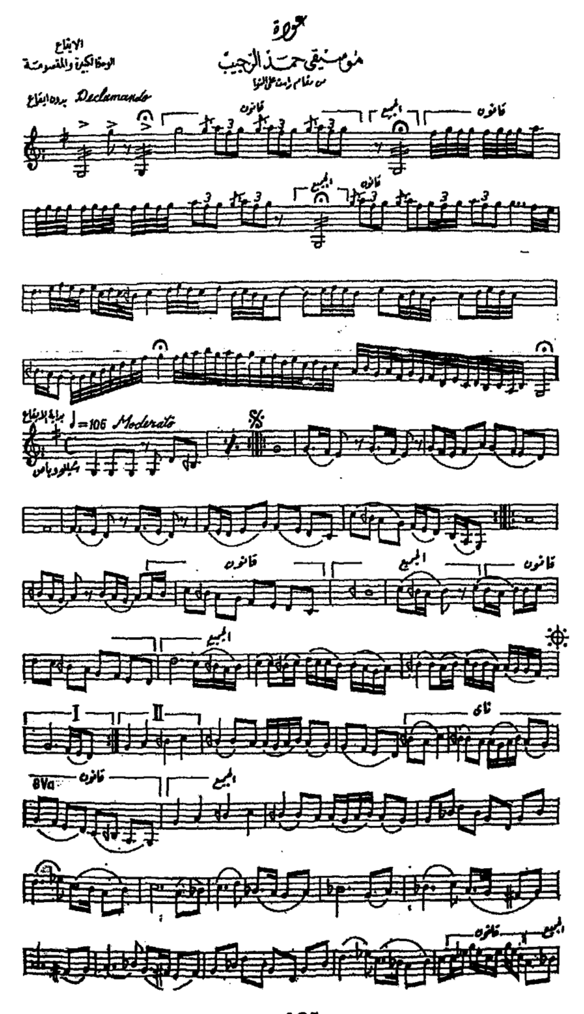


إيقاع الشبيثي (*)
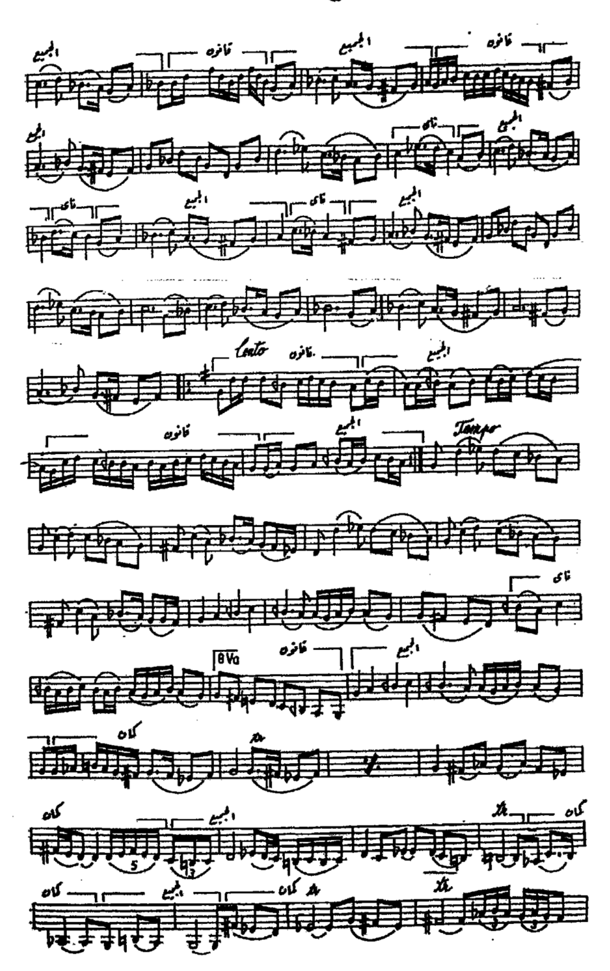
نموذج (٢) — نموذج (١)

لي خليل حسين
يعجب الناظرين
جيت أنا أبغى وصاله
كود قلبه يلين
القمر طلعته
والغزال لفتته
والسحر فتنته
بالنحر والجبين
صادني في هواه
ما سباني سواه
آه من حسنه آه
كل ماله يزين
في حديثه فتون
في دلاله فنون
في سبيله يهون
كل شيء ثمين
يا نديم الشراب
خل عنك العتاب
أنا مالي متاب
عنه طول السنين

(*) إذا كان ساق العلامة الموسيقية الى الأعلى دل على الـ «دم»، اي الضرب الثقيل واذا كان للأسفل: دل على الـ «تك» اي الضرب الخفيف، وتسري هذه القاعدة على جميع الإيقاعات الواردة في الكتاب.



عودة
موسيقى حمد الرجيب
من مقام راست على النوا
الإيقاع
الوحدة الكبيرة والمقسومة
بدون إيقاع Declamando
قانون
الجميع
بداية الإيقاع ♩=106 Moderato
ناي
8Va


الجميع
قانون
ناي
Lento
Tempo
8Va
كمان
tr

تابع موسيقى عودة

كمان

الجميع

ناى

قانون 8va

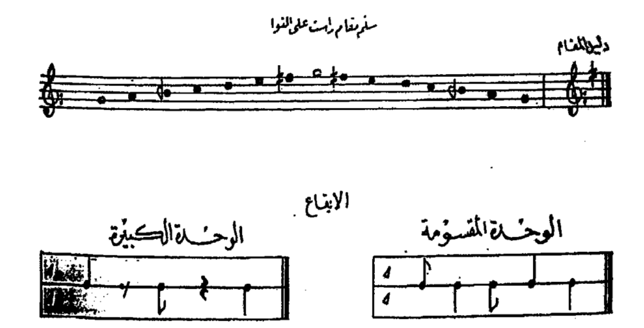
الجميع
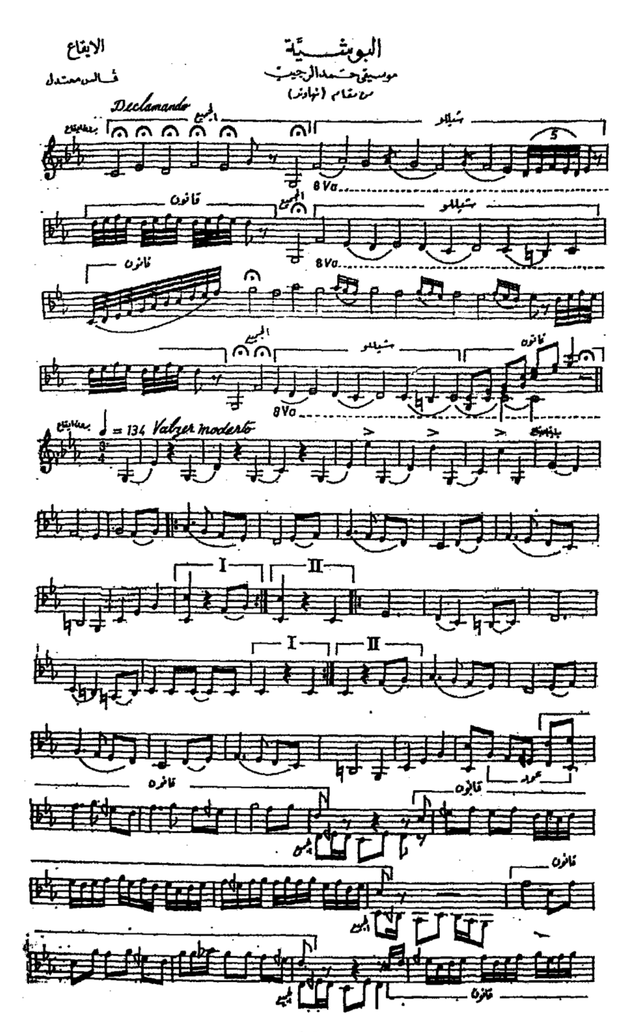
D.S

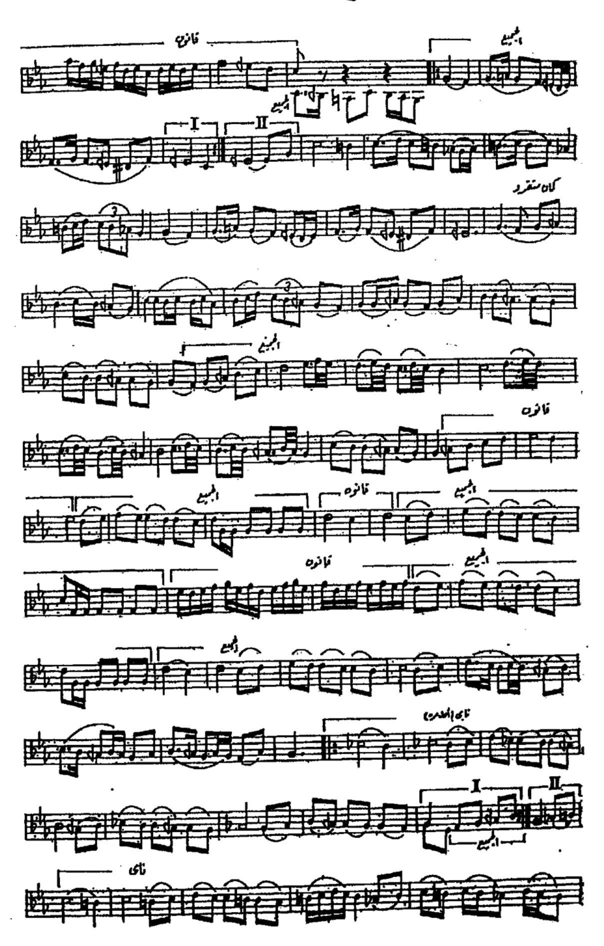
الانتهاء

Fin

Pizz ....




البوشـــيّة
موسيقى حـمد الرجيب
من مقام (نهاوند)
الايقاع
فالس معتدل
Declamando
الجميع
تشيللو
8Va
قانون
♩ = 134 Valzer moderto
I
II
عود


قانون
الجميع
كمان منفرد
ناي

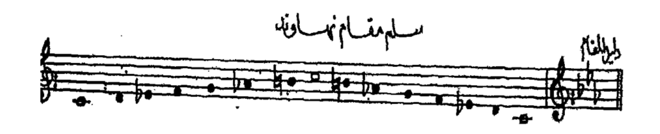
ناى

الجميع

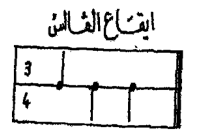
الإنتهاء

Fin

سلم مقام نهاوند



ايقاع الفالس



الهوامش:

(١) النهام: هو الناهم، والناهم من يؤدي النهمة، والنهمة مصطلح عرفه البحارة بإطلاق الصفة على أغاني البحر عامة، والنهمة كما عرفها أصحاب اللغة تعني الناهم، وهو الراهب والصارخ والمصوت. والنهامي، الراهب، لأنه ينهم أي يدعو، والدعاء في هذه الحالة ينطبق تماما على ما يدعو إليه الناهم في البحر من إنجاز حالة من الحالات في شتى مناحي العمل: الأغاني الكويتية، يوسف دوخي، صفحة ٢٩٥.

(٢) قالب الطقطوقة هو جملة موسيقية خفيفة تتكرر باختلاف الكلمات المغناة. ويقال إن محمد علية كان يدندن بقصد عمل لحن للمطربة منيرة المهدية، فخرج من بين أنامله لحن خفيف لا تكلف فيه، فذهب إلى المطربة منيرة المهدية يسمعها هذا اللحن، فما كان منها إلا قول «أيه اللحن الأطؤط ده» وتقصد اللحن الصغير»، فتداول الموسيقيون والجمهور هذا القالب إلى أن حُرِّف مع الأيام ليطلق على اللحن الخفيف صفة (طقطوقة).

(٣) المونولوج: كلمة يونانية تتركب من شقين، الشق الأول مونو ويعني فردا، والشق الثاني لوج، ويعني أداء أو إلقاء، وبجمعهما معا يأتي المعنى بشكل صوت فردي أو أداء فردي.

(٤) الفنتازيا: قالب غربي حر الصياغة، لا يتقيد بنظام معين في سير اللحن.

(٥) لي خليل حسين لحن أحمد باقر، غناء شادي الخليج.

(٦) الهولو لحن لأحمد باقر، غناء شادي الخليج.

(٧) فرحة العودة، لحن لحمد الرجيب وغناء شادي الخليج.

(٨) يا هلي، ألحان عبدالحميدالسيد، غناء عبدالحليم حافظ.

(٩) يا فرحة السمار، ألحان حمد الرجيب، غناء عبدالحليم حافظ.

(١٠) يا ساحل الفنطاس، ألحان حمد الرجيب، غناء نجاة الصغيرة.

(١١) الغارب: رقبة الحصان من الأعلى، فإن ترك لجامه على الرقبة من دون ربط، سرح الحصان دون توقف ولا وجهة معينة يذهب إليها، بل يهيم على وجهه من دون توقف.

(١٢) المونتاج: عملية قص ولصق أجزاء العمل الفني في الشريط المسجل.

(١٣) ملحن وموسيقي مصري، قائد للفرقة الماسية بمصر.

(١٤) جنس مقام: المقام يتكون من جزأين أو نصفين، يطلق على كل جزء صفة جنس.

الملاحق

- حمد الرجيب: سيرة توثيقية
- النصوص المسرحية
- النصوص الإبداعية (الشعر والقصة)
- المقالات الخاصة بالمسرح
- المقالات الاجتماعية
- المقالات ذات الطابع الفكاهي

حمد الرجيب: سيرة توثيقية

١٩٢٤: الولادة في فريج فارس وسط منطقة القبلة.

١٩٣٠: التحاقه بالمدرسة المباركية.

١٩٣٧: انتظامه في التعليم المنتظم.

١٩٣٩: المشاركة في مسرحية «إسلام عمر» التي مثل فيها دورين.

: معلم في المدرسة الشرقية وتقاضيه أول راتب .

١٩٤٠: الذهاب مع الطلبة في رحلة كشفية إلى البحرين.

: المشاركة في مسرحية عمرو بن العاص أو فتح مصر.

١٩٤١: طالب في المدرسة المباركية (المرحلة الثانوية)، ومعلم في المدرسة الشرقية.

١٩٤٢: أنهى الصف الثالث الثانوي وتم تعيينه رسميا من قبل مجلس المعارف كمعلم في المدرسة الأحمدية.

: المشاركة في مسرحية «أبو محجن الثقفي» في المدرسة الأحمدية بالكويت.

: المشاركة في مسرحية «تاجر البندقية» في المدرسة الأحمدية بالكويت.

١٩٤٣: المشاركة في مسرحية «الميت الحي».

: المشاركة في مسرحية «أم عنبر».

: المشاركة في مسرحية «من تراث الأبوة».

١٩٤٤: زواجه من ابنة عمه لوالدته.

١٩٤٥: المشاركة في مسرحية «المروءة المقنعة».

: المشاركة في مسرحية «وفاء»، وهي آخر عمل أخرجه الرجيب للمسرح في الكويت قبيل ذهابه إلى القاهرة في بعثة دراسية.

: الذهاب إلى بغداد لعمل تأشيرات الطلبة المبتعثين إلى القاهرة.
: السفر إلى القاهرة كمبتعث لدراسة التربية في معهد المعلمين.
: دراسة التمثيل مساء في المعهد العالي للتمثيل بالقاهرة.
١٩٤٦: ركوب الطائرة لأول مرة واستدعاؤه إلى الكويت لإخراج مسرحية «صلاح الدين».
: المكوث في الكويت لمدة شهرين.
: الرجوع إلى القاهرة لاستكمال الدراسة.
: إخراج مسرحية «جابر عثرات الكرام أو المروءة المقنعة» لمدرسة الحلمية الثانوية وهو طالب في معهد التمثيل.
: المشاركة في مسرحية «إلى يثرب» في بيت الكويت بالقاهرة.
ديسمبر: المشاركة في مسرحية «البخيل» في بيت الكويت بالقاهرة.
: مقالة بعنوان «مأساة دجاجة» (مجلة البعثة، العدد الأول).
١٩٤٧: مقالة بعنوان «المسرح وأثره في المجتمع» (مجلة البعثة، العدد الثاني).
فبراير: المشاركة في مسرحية «معركة اليرموك» في بيت الكويت بالقاهرة.
فبراير: المشاركة في مسرحية «أضرار التبغ» في بيت الكويت بالقاهرة.
فبراير: مقالة بعنوان «نشأة المسرح» (مجلة البعثة، العدد الثالث).
مارس: المشاركة في «الندوة الخاصة» بمجلة البعثة، وفيها حوار عن أهمية الفن والمسرح. (مجلة البعثة، العدد الرابع).
أبريل: مقالة بعنوان «أطرف ما حدث لي» (مجلة البعثة، العدد الخامس).

مايو: نص مسرحية «من الجاني؟» (مجلة البعثة، العدد السادس).
يونيو: كتابة محضر اجتماع ندوة البعثة (مجلة البعثة، العدد السابع).
أغسطس: مقالة بعنوان «الرياضة البدنية» (مجلة البعثة، العدد التاسع).
أكتوبر: مقالة بعنوان «حدث لي على المسرح» (مجلة البعثة، العدد الحادي عشر).
نوفمبر: المشاركة في مسرحية «المروءة المقنعة».
نوفمبر: المشاركة في مسرحية «طبيبا رغما عنه».
ديسمبر: تعيينه مساعدا للمشرف في بيت الكويت بالقاهرة
فبراير ١٩٤٨: رسالة إلى الشاعر أحمد العدواني وقد نشرت في مجلة البعثة،العدد الثاني، السنة الثالثة، تحت باب طرائف الرسائل.
فبراير: المشاركة في مسرحية «غزوة بدر الكبرى» في بيت الكويت بالقاهرة.
فبراير: المشاركة في مسرحية «مهزلة في مهزلة» التي وضع فكرتها الرجيب وصاغها شعرا أحمد العدواني.
فبراير: حضور مسرحية «الناصر» في دار الأوبرا الملكية بدعوة من وزير المعارف العمومية.
أغسطس: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد الثامن، السنة الثانية).
أغسطس: مقالة قصيرة بعنوان «ليتني كنت عربيا!» (مجلة البعثة، العدد الثامن، السنة الثانية).
سبتمبر: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد التاسع، السنة الثانية).
أكتوبر: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد العاشر، السنة الثانية).

نوفمبر: إصدار مسرحية «مهزلة في مهزلة» في كتيب.
نوفمبر: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد الحادي عشر، السنة الثانية).
١٩٤٩: نص مسرحية «خروف نيام نيام». (مجلة البعثة، العدد الحادي عشر، السنة الثالثة)
يناير: المشاركة في مسرحية «المروءة المقنعة». في بيت الكويت بالقاهرة.
يناير: المشاركة في مسرحية «مجنون ليلى» في بيت الكويت بالقاهرة.
فبراير: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الثالثة).
مارس: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الثالث، السنة الثالثة).
أبريل: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الرابع، السنة الثالثة).
مايو: نص مسرحية «خروف نيام نيام». (مجلة البعثة، العدد الخامس، السنة الثالثة).
مايو: قصة مشتركة مع الأستاذ فهد الدويري بعنوان «ظلام» (مجلة البعثة، العدد السادس، السنة الثالثة).
يونيو: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد السادس، السنة الثالثة).
يونيو: المشرف العام بالوكالة لبيت الكويت بالقاهرة.
يونيو: نص مسرحية «خروف نيام نيام». (مجلة البعثة، العدد السابع، السنة الثالثة).
يوليو: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الثامن، السنة الثالثة).

أغسطس: مقالة بعنوان «أعقاب السجاير». (مجلة البعثة، العدد التاسع، السنة الثالثة).

١٩٥٠: المغادرة إلى الكويت بعد إتمام البعثة.

فبراير: مشرف على النشاط المدرسي والتمثيل في دائرة المعارف بالكويت.

مارس: العمل على إصدار مجلة البعث بالكويت بالاشتراك مع الشاعر أحمد العدواني.

مارس: المشاركة في مسرحية «عروس الزنج أو آكلي لحوم البشر».

يونيو: صدور العدد الأول من مجلة البعث والتي صدر منها ٣ أعداد فقط.

: إنشاء نادي المعلمين وانتخابه مديرا له.

: عضو جمعية التمثيل التابع لنادي المعلمين.

: المشاركة في عمل مسرحي يعالج مشكلة الماء.

١٩٥١: ناظرا لمدرسة الصباح.

: ناظرا لمدرسة الصديق.

: المشاركة في مسرحية «ابن الراعي».

: المشاركة في مسرحية «الطاحونة».

سبتمبر: إعادة عرض مسرحية «وفاء».

نوفمبر: المشاركة في مسرحية «وامعتصماه».

١٩٥٢: المشاركة في مسرحية «مقالب ساكبان».

: إعادة عرض مسرحية «البخيل».

: المشاركة في مسرحية «سر الحاكم بأمر الله».

مارس: صدور العدد الأول من مجلد «الرائد» التي يصدرها نادي المعلمين، وكان الرجيب وأحمد العدواني وفهد الدويري يشغلون رئاسة تحريرها.

مارس: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الأول، السنة الأولى).

مارس: مقالة بعنوان «المسرح والمجتمع» (مجلة الرائد، العدد الأول، السنة الأولى).

ابريل: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثاني، السنة الأولى).

مايو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الأولى).

مايو: مقالة بعنوان «دار الأوبرا الملكية» (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الأولى).

مايو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الرابع، السنة الأولى).

يونيو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الخامس، السنة الأولى).

اكتوبر: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد السادس، السنة الأولى).

أكتوير: نص شعري «زجل» (مجلة الرائد، العدد السادس، السنة الأولى).

نوفمبر، ديسمبر: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد السابع، السنة الأولى).

يناير ١٩٥٣: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثامن، السنة الأولى).

فبراير: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد التاسع، السنة الأولى).

مارس: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد العاشر، السنة الأولى).

أبريل: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الأول، السنة الثانية).

مايو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثاني، السنة الثانية).

يونيو: أخراج مسرحية «سر الجريمة» لجماعة التمثيل بنادي المعلمين (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الثانية).

يونيو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الثانية).

يونيو: إخراج مسرحية «مجنون ليلى» لجماعة التمثيل بنادي المعلمين. (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الثانية).

يوليو: المشرف العام للأندية الصيفية بالكويت.

نوفمبر: كلمة التحرير. (مجلة الرائد، العدد الرابع، السنة الثانية).

يناير ١٩٥٤ : كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الخامس، السنة الثانية).
يناير: العدد الأخير من مجلة الرائد وتوقفها عن الصدور.
: سنة الهدامة الثانية.
ديسمبر: تكليفه إنشاء دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل.
ديسمبر: أول مدير لدائرة الشؤون الاجتماعية والعمل.
١٩٥٥ : إصدار قانون للعمل والعمال.
: إصدار قانون لمساعدات الاجتماعية.
اغسطس: تأليف أول جمعية تعاونية استهلاكية في تاريخ الكويت.
١٩٥٦ : إنشاء مركز الفنون.
: تسجيل قطعة «البوشية» وقطعة «عودة» الموسيقيتين في القاهرة.
مارس: كتابة مقدمة الدراسة «المجتمع المحلي في الكويت» خصائصه وتطوره.
١٩٥٧ : عمل أول إحصاء للكويت.
١٩٥٩ : إصدار دليل الكويت.
: إصدار قانون العمل في القطاع الأهلي والقرارات المنفذة له.
يناير ١٩٦١ : المسرح ضرورة حضارية. (مجلة حماة الوطن).
يونيو: أهمية الإحصاء العام للكويت. (مجلة الرائد العربي).
١٩٦١ : حضور زكي طليمات والإقامة بالكويت لتأسيس حركة مسرحية جديدة.
نوفمبر: مشاركة في ندوة المسرح العربي. (الرأي العام ١٩٦١/١١/٣٠).
١٩٦٢ : وكيلا لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل.
مارس: مقابلة عن أهمية التراث وكيفية المحافظة عليه. (مجلة الكويت).

يونيو: الزواج بين الأمس واليوم. (مجلة حماة الوطن).
فبراير ١٩٦٣: أين المطربة الكويتية؟ (مجلة دنيا العروبة).
١٩٦٣: المساهمة في تأسيس جمعية الفنانين.
إبريل ١٩٦٤: عن المسرح ومستقبله في الكويت. (الرائد العربي).
إبريل ١٩٦٥: الكويت بين القديم والحديث. (مجلة أضواء الكويت).
ديسمبر ١٩٦٥: التشريعات الاجتماعية في الكويت. (مجلة الكويت).
١٩٦٦ - ١٩٧٧: سفيرا لدولة الكويت في القاهرة - جمهورية مصر العربية.
يونيو ١٩٦٨: أطالب بسرعة إنشاء معهد للموسيقى. (مجلة النهضة).
مارس ١٩٧١: الأغنية الكويتية والمسرح. (مجلة الكويت).
١٩٧٧ - ١٩٧٩: سفيرا لدولة الكويت في الرباط - المملكة المغربية.
١٩٧٩: عضوا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
١٩٨١: وزير الشؤون الاجتماعية والعمل.
١٩٩٨/٥/٢٥: انتقل إلى رحمة الله في العاصمة البريطانية (لندن).
١٩٩٨/٥/٢٧: شيع إلى مثواه الأخير في الكويت.

النصوص المسرحية

من الجاني؟ (*)

تمثيلية من فصل واحد

الأشخاص:

- خالد: ولد متشرد عمره ١٧ عاما
- نجيب: ابن عمه (أستاذ)
- سعيد: صديق نجيب (أستاذ)
- علي : صديق لوالد خالد
- والد خالد: رجل مثر

(*) مجلة البعثة - العدد السادس/ السنة الأولى مايو ١٩٤٠.

(المنظر، شارع صغير قليل المرور)
(يقبل علي ومعه خالد... يجره والتعب باد عليهما)
علي: لقد أنهكت قواي... خمسة أيام وأنا أبحث عنك.
خالد: (باكيا): اتركني أرجوك... والله لم أسرق.
(يقابلهم سعيد فيستنجد به خالد) أرجوك يا سعيد أن تنقذني أرجوك.
سعيد: (مستغربا)... خالد! (لعلي) لماذا تقوده بهذا الشكل؟
علي: (واقفا) لأنه لص والعياذ بالله.
سعيد: لص!؟ من يقول هذا!؟
علي: والده يتهمه وقد أمرني أن أبحث عنه وأحضره إليه.
خالد: (باكيا) والله ما أنا بلص.
سعيد: أرجوك أن تحل الكوفية عن رقبته ليتكلم.
علي: لا يا أستاذ، أخاف أن يهرب.
سعيد: أنا أتكفله (يحل الكوفية) قل لي يا خالد ولا تخف شيئا.
خالد: (باكيا) ماذا أقول يا أستاذ؟
علي: (بصوت مرتفع) قل الحقيقة.
خالد: نعم سرقت (يبكي) ولكن رغما عني.
سعيد: ولكن لا بد من سبب لهذه السرقة.
خالد: (مطرقا) لأدفع أجرة البيت الذي أسكنه.
سعيد: وهل تسكن خارج بيت والدك؟ لماذا؟
خالد: لأني لا أطيق السكن مع من يحتقرني على الدوام.
علي: إنك تستحق الاحتقار لأنك تأكل وتشرب وتلبس على حساب غيرك وليس لديك عمل أو شغل.
سعيد: وهل علم ابن عمه نجيب بخبره؟
علي: نعم لقد أخبره والده هذا النهار (يلتفت ويرى والد خالد ونجيب مقبلين) وها هو ذا مقبل مع عمه (ينادي والد

خـالـد)، أسـرع يا أبا خـالد لقـد وجـدت ولدك (يقـبل أبو خالد ويحاول ضرب ابنه فيمنعه سعيد ونجيب).

الوالد: دعوني أضربه لأشفي غليلي منه.

سعيد: تمهل لماذا؟ أليس هو ولدك؟!

الوالد: (بحنق) ولـدي هو الذي يحافظ على سمـعتي وشـرفـي، أما هذا فإني براء منه (يحاول ضربه).

نجيب: (يمسـك عـمه) تمهـــل يا عـمي، ألـيـــس في قلبك قلـــيل من الرحمة.

خالد: (يتشبث بنجيب) نجيب، ارحمني ليس لي أحد غيرك.

الوالد: ابن عمك لا يقبل حماية السارق أو الشرير.

نجيب: لا يا عمي، لا تقل هذا الكلام، فهو ليس بشـــرير ولا سارق، في الحقيقة إن لكل شيء سببا...

الوالد: هل يمكنك أن تقول ما سبب سلوكه هذا؟!

نجيب: نعم. وبكل صراحة تربيتك يا عمي هـي السبب.

علي: (باستغراب) تربيته؟ ماذا تقول؟ (لسعيد) كيف يكون هذا؟!

سعيـد: وهل في هذا شك. انظر هذا نجيب، أليس هو ابن عم خالد؟ إنه أستاذ محترم يؤدى واجبه نحو وطنه وأبنائه وهذا المسكين جاهل محتقر... لماذا؟ لأن الأول اعتنى به والده وعلمـه والآخر أهمله والده فعاش في الشوارع وتخلق بأخلاق أبنائها.

علي: لقد صدق القائل من زرع حصد.

الوالد: (بغضب) ماذا تقول؟!

علي: أقول هـذا زرعك... وكفى.

نجيب: نعم، هذه آثار إهمالك له يا عمي... يعرض الآباء عن تعليم أبنائهم الأبرياء فيكون مصيرهم ظلمات السجون.

الوالد: (بغضب) دعك من هذا الكلام، خذه يا علي إلى البيت لأريه كيف يكون العقاب.

علي: (بتأثر) لا والله لست بممتثل أمرك يا أبا خالد، وأنا أنصحك بأن تستمع إلى أقوالهما إن أردت الصالح لنفسك ولولدك ولسمعتك.

الوالد: (متأثرا) حتى أنت أيها الصديق... انقلبت علي!

علي: لا يا أبا خالد... ما قلته لك هو الذي يجب أن يقوله الصديق المخلص لصديقه.. وإلا ما معنى الصديق إن لم يكن ناصحا بالخير رادعا عن الشر، و...

الوالد: (مقاطعا) كفى... هذه نهاية الزمن كما يقولون.

علي: أنت حر... لقد ساعدتك عندما كنت أجهل مسببات الشر، لكن عندما عرفت أن التربية السيئة لها هذا الأثر الفعال في تكوين الرجال عدلت عن رأيي... وأرجو أن تحاول من الآن إصلاح ما أفسدته يداك.

سعيد: قل لي يا أبا خالد... هل لك أن تبين لنا ما هي وجهة نظرك في عدم إدخال ابنك المدرسة وأنت ذو ثروة عظيمة؟

الوالد: (بتأثر) ظننت أن الثروة فوق كل شيء وأنها تغطي كل عيب في الإنسان.

(بغضب) ولكن دعونا من هذا... أريد أن أعرف السبب الذي من أجله ترك بيتنا ثم عاد ليسرقنا.

نجيب: أنا أقول لك السبب... لأنه لم يكن محترما بينكم.

الوالد: وكيف عرفت ذلك؟!

نجيب: كثيرا ما سمعتك تناديه بالمجنون وكثيرا ما سمعت أهل البيت يلقبونه بالأبله.

لماذا؟ لأنه ليس لديه عمل يرفع رأسه ويستطيع به أن يشاطركم ولو بالقليل من تكاليف الحياة... فترككم وفضل السكنى وحيدا.

الوالد: (بتهكم)... إنه في منتهى البلادة، أيأنف أن نقضي له جميع ما يحتاجه وهو في أتم الراحة والاطمئنان.

سعيد: الراحة ليست راحة الجسم أو الاعتماد على الغير وإنما هي راحة البال والاعتماد على النفس بعد الله.

الوالد: طيب (بتهكم) دعونا من هذا الكلام الذي لا يعرفه إلا أولاد هذا الزمن (لخالد) قل لي... لما صرت وحيدا وليست لديك نقود من أين كنت تحصل على الطعام؟

خالد: (مطرقا) اشتغلت مع البنائين ثلاثة أيام متتالية.

الوالد: وبعد ذلك؟!

نجيب: ترك الشغل لأنه لم يقو على حرارة الشمس والتعب الشديد فأخذ يبحث عن عمل أقل مشقة ولو كان فراشا.

الوالد: (بغضب) ابني يشتغل فراشا؟! أين الثروة والعز والجاه؟! أيكون خادما للناس؟! الله... الله.

نجيب: نعم لأن الثروة ليست كل شيء في الحياة، فهي عرض زائل أمام العلم والأدب، فهما الكنز الذي لا يفنى وها أنت ذا ترى ما حل بابن الثروة والعز والجاه كما تقول.

الوالد: (بتأثر) لا حول ولا قوة إلا بالله (لنفسه) ابني يشتغل فراشا؟!

سعيد: لا... ذاك قديما يشتغل فراشا ذاك في زمانكم أنتم... أما في زمننا هذا فإنه لا يمكنك أن تجد أحدا يقبل استخدام أمي لا يعرف القراءة والكتابة.

نجيب: (معلقا) وهذا هو السبب الذي حدا بابنك إلى السرقة، لأنه لم يجد عملا يقتات من ورائه فعمد إلى سرقتكم، لأنها أهون في نظره من سرقة الناس ليدفع أجرة البيت الذي يسكنه ويسد رمقه بالباقي.

سعيد: ومع ذلك لم ينج المسكين، فقد أخذ يطارده أهله في كل

مكان ليوقعوا عليه العذاب الأليم بينما هم الجناة على نفسه البريئة.

الوالد: (بتأثر) حقا يا سعيد، إني أعترف الآن بخطئي، وأقر بأني أنا المذنب في حق ابني، لأني لم أعرف أن لكل وقت لبوسا، فقد أهملته لا عمدا مني ولكن جهلا بالمستقبل الذي لا يقوى عليه إلا من كان سلاحه العلم والأدب (لولده) ولكن سأجعل ثروتي تحت تصرف من يعلمك وينشلك مما أنت فيه.

خالد: لقد فات زمن التعلم ويا أسفاه ،إذ إنني لا أستطيع أن أجاري من هم أصغر مني سنا.

نجيب: لا... لا يا خالد، فالعلم ليست له سن معينة، والمرء تلميذ في مدرسة الحياة لا يخرج منها إلا بالموت فما عليك إلا أن تتبع القول المأثور «اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد».

... وينزل الستار

مهزلة في مهزلة

(تمثيلية شعرية)

للمسرح المدرسي

وضع فكرتها حمد الرجيب نظمها شعرا أحمد العدواني

تقديم

دأبت بعثات الكويت على أن تقيم في المناسبات الدينية أو التاريخية حفلات تحيي بها تلك الذكرى الكريمة. ويقدم بها فريق التمثيل ببيت الكويت تمثيليتين، تناسب إحداهما الذكرى المحتفل بها، وتكون الأخرى هزلية للترفيه والسمر.

ولقد أعوزنا - بتعدد الحفلات والرغبة في عدم الإعادة - التجديد في هذه التمثيليات، وبالأخص تلك التي تناسب الجو المدرسي، والتي تخلو من العنصر النسائي، وتبعد عن التهريج المبتذل، وتجمع بين قوة التعبير وحبكة الموضوع.

وقد عرض الأستاذان حمد الرجيب وأحمد العدواني إنتاجهما الأول، الذي يتمثل في هذه المهزلة الصغيرة على مسرح «بيت الكويت»، فوجد بها كل من شهدها، جميع الخصائص التي تؤهلها للنجاح الباهر، مما دفعهما إلى نشرها لكي تنتفع بها المدارس والجماعات الأخرى.

وهذه المسرحية الشعرية، إلى جانب رصانة نظمها، واضحة المعنى، سلسة الأسلوب، يسهل على الطلاب التعبير بها عن مواقف القصة. وهي تقدم لنا شخصيات فكهة تعيش بيننا وتكدح في الحياة بأسلوبها الخاص، وكل ما هنالك أنها وضعت تحت منظار معظم يتمثل في هذه المسرحية. وهو أسلوب من النقد الاجتماعي، محقق النفع، عميق التأثير.

عبدالعزيز حسين

مدير بيت الكويت ١٩٤٨/١١/٢٧

أشخاص الرواية

١ – **حنبل**: صاحب مكتب مقاولات، أنيق الملبس وجيه المنظر.

٢ – **تنبل**: خادم حنبل الخاص، تافه الشخصية، محب للظهور.

٣ – **عرنجل**: ساعي المكتب، قصير أعرج، ضعيف الأعصاب.

٤ – **جرسون**.

٥ – **مغن جائل**.

الفصل الأول

يرفع الستار عن حجرة فيها مكتب وعدة كراسي، وفي صدر الحجرة يافطة مكتوب عليها «راجي العفو الشامل، حنبل المقاول» بحروف كبيرة، وتحتها بحروف أصغر «تلفزيون(*) ١١١١١ سجل تجاري ٤٤٤٤٤». يبدو حنبل أمام مكتبه حزينا، ثم ينادي:

تَعَالَ إليَّ يا تنبلْ
تَعالَ إليَّ يا تنْبلْ

تنبل: (داخلا)

لَكَ الأمرُ لَكَ النَّهيُ
فَمُرْني بالذي أفعلْ

(متفرسا)

عَجيبٌ أيُّ شَيءٍ قد أصابكْ
وأيُّ سحابةٍ غمرتْ جنابكْ
عَهدتُك من أشدِّ الناس صبرا
إذَا طَرق البلاءُ عَليكَ بابكْ
تُصَادمُ كلَّ خطبٍ مستطيرِ
بعِزم طالما أعلا رِكَابَكْ
وكنتَ إذا عَتِبْتَ على الليالي
صَغَت مذْعُورَةً ووعَت عتَابكْ

(*) كذا في الأصل ونعتقد أن المقصود تلفون.

حنبل: (متأملاً)

لـقــــــد وردَتْـنـي مـن سُـلَـيْــــمـى رسَـــــالـة

قـــــرأتُ بهـــا آلامـــهـــا وشُـــجُـــونهَـــا

قـــد عَـــشَّش الـداء العُـــضـــالُ بـصـــدْرِها

فَـــواحَـــزنـا، لـو كـــانَ لـي أن أعـــينَـهـــا

فـــمـــــاذا تـرى يـا صــــــاح؟

تنبل: (مرنبكا)

لا شيءَ مطلقا

حنبل:

ألستَ ترى رأيي؟

تنبل: (بتزلف)

نَعم هو ما أرى

حنبل: (في حيرة)

أرى أنني أمضِي إليها. فَما ترَى؟

تنبل:

وجدتُ الحجَا كلَّ الحجا أن تسافِرا

حنبل: (متراجعا في يأس)

ولكن، من لأعمالي

وأشغاليَ في المكتب؟

تنبل: (ينفخ صدره في عظمة واضعا يده على صدره)

لـهــــــا عِـلـمـي، لـهــــــا فَـنـي

لـــهـــــــــــــا الـلّـــه إذا أتـــعـــب

حنبل: (مبتهجا)

إذنْ دُونَـكَ أخـــتَـــــامي وأدراجي وأشـــغــــالي

وكُن لـي الخلفَ الصـالحَ في تيـسـيـر أعـمـالِي

تتبل: (بعظمة)

سـوفَ تـرى خـيـرَ خَـلـفْ
خَـلَّـفَـهُ خـيـرُ سَـلَـف

حنبل: (والآن)؟

تتبل: (ينحني مودعا)

تَـصـحـبُـكَ الـسَّـلامـة
فـي الـرَّحـيـلِ وفـي الإقـامـة

(يخرج حنبل)

تتبل: (يطل من الباب ليتأكد من خروج حنبل)

تَـرحَّلْ إلـى سَلـمـى وإن شـئـتَ فـارتحـلْ
إلـى حـيـثُ ألْقَتْ رحْلـهـا أمُّ قَـشـعَـم

(بزهو)

إنـنـي صَـاحـبُ المحَـلْ
بـيـدِي الـشُّـغـلُ والـعَـمـلْ
أنـا نَـاهٍ وآمـرٌ
ومـديـرٌ بِـلا جـدَل
حـيَـلٌ كـلُّـهـا الحـيـاةُ
ولـي أبـرعُ الحـيـلْ
إنمـا الأمـرُ فـي يـدِي
صـارمٌ فـي يـدِ الـبَـطـلْ

(يجلس أمام المكتب بغطرسة ثم ينادي)

عرنجلُ، يا عرنجلُ، يا عرنجلْ

عرنجل: (من الخارج)

نعم؟... تتبل:

أقْـبِلْ عَـدِمْـتُـكَ يا مـغـفَّلْ
تَـعَـالَ إلـيَّ

عرنجل: (بغير اكتراث)

ماذا تَبتغيه؟

تنبل:

تعالَ هُنا... وإلا سوفَ تُفصلْ...

عرنجل:

بِرَبِّكَ هل جُنِنْت؟

تنبل:

يُجنُّ مثلي!.

خسِئتَ فلن تُصيبَ الجنُّ تنبلْ...

أنا الآن المدير...

عرنجل:

وكيف هذا؟... أماتَ مديرُنا ؟ ..

حنبل:

لا بَل تَرحَّل

(يتصفح بعض الأوراق ثم يقول):

مـــــا عـلـيـنـا... إنَّـنـي الآن المـديـرْ

وَلـيَ الحكمُ وتيـــســـيـــرُ الأمـــورْ

عرنجل: (مستهزئا)

عدمتُكَ، أينَ شخصُكَ والإدارة؟...

تنبل: (بفخر)

أنا ابنُ المجـــدِ قِـــدْمـــا والإمـــارةْ

أَهـــــــــزءا بـــــــــي؟

عرنجل:

وهـل أنتَ ســـوَى المُهـــزلـةِ الـكبـــرى

رَكِـــيـــكُ الـعــــقـل والـرأي

وتـبْـــغـي الـنَّـهْـيَ والأمْـــرَا!؟...

(ثم يهم بالخروج)

تنبل:

إذنْ سـوفَ تـطـردُ مـنْ مَـكـتـبـي
جـزاءً وفـاقـا على مـا اكْـتـسَـبت
وآتـى بـغـيـرك حـولـي هُـنـا
يُـصـدِّقُ زعـمـي إذا مـا زعـمْـت

عرنجل: (متخاذلاً)

حَنَانَيكَ!...

تنبل:

لـيـس عِـنـدِي مـنْ حَـنـان
لِمَن رامَ احـتِـقـاري وَامِـتـهـانِي
إليكَ الدَّربَ امضِ فلستُ شَـهْـمـا
إذا اسـتـدنَى مَـكـانُـك مـن مَـكـانِـي

عرنجل: (متضرعا)

بـحـقِّ الـصـدَاقـةِ يـا تَـنـبَـلُ
أجـرنِـي فـإنـي فـتًـى أخـطـلُ
اغـتـفـرْ لِي زَلَّةً جـئـتـهـا عَن نَزَقْ
واكْـفـنِي شـرَّ الطوَى في حَنايا الـطـرُقْ

تنبل:

وَلِّ عـنـي بـِعـجَـلْ
سـبـقَ الـسـيـفُ الـعَـذَلْ

عرنجل:

أيـنَ المـروءَةُ والـوفـاءْ
أيـنَ الـشَّـهـامـةُ والإبَـاءْ

تنبل: (بعد تفكير)

عَلى أنَّ لِي شرطا إذا ما قبلتهُ

عَفَوْتَ

عرنجل:

أجَلْ إني بِشرطكَ راضِي

تتبل: (يتشفى)

تَمـــــشي هُنَا بِلا عـــــرج...

أو فَـــامضِ مِن غَـــيْـــرِ لجَجْ

عرنجل:

سَــأرْضــاهُ، سَــأرْضــاهُ

وإن طَـــمًـــتْ بِـــلايَـــاهُ

(محاولا المشي معتدلا)

تتبل:

امْشِ اعــتــدلْ في مِـــشــيَــتكْ

أوْ فَـــأعــفِني مِن خِلقَـــتكْ

عرنجل:

هَـــا أنَـــا ذَا أُحــــــــاولْ

مِـــا شِـــئتَ مِـن غَـــوَائلْ

هَـا أنَـا ذا أســــيـــــرُ

كَــــأنـني أطِيــــرُ

يــا ربِّ يَـا بَـصـــيـــــرْ

بَــصـــــرْبِـي المُـديــرْ

تتبل: (بحنق)

امْشِ أعــتــدلْ في مِـــشــيَــتكْ

اوْ فَـــأعــفِني مِن خِلقَـــتكْ

امشِ اعــتـــدِلْ لا تَـنتـــقلْ

أوْ فـــاعـــتـــدِلْ ثُمَّ انتِـــقلْ

(بعد تفكير)

ويلكَ: قَـــد جَـــاءَكَ الفَـــرجْ

مَـــا عَلى العُـــرْجِ مِن حَـــرجْ!

رَضــــــــيتُ يَـا عَــــــــرَنْـجَـلْ
عـنْ شــــــخْـــــصِك المُبــــــجَّلْ
عرنجل: (فرحا)
الحـــــمــــــدُ لـلـه عـلـى رِضَـــــاكَ
قـــــد كــــدتُ أَلـقَـى الحــــتْفَ مـن أذَاكَ
تنبل:
أتَدْرِى أنتَ من صِرتَ؟!..
عرنجل:
وربِّ البيتِ لا أدرى
تنبل:
سَـكـرتـيـــــــــري... نـعـمْ... أنــتَ
سكـرتِيـــــري مــــدَى العُــــمْـــرِ
عرنجل: (مزهوا)
إنْ هِـيَ إلا مــــــفـــــخـــــرَةْ
لـيــــــــستْ عـلـىَّ مُـنْـكـرَةْ!..
(يدخل صاحب القهوة)
صاحب القهوة: صَبَاحَ الفُلِّ والوردِ
عرنجل:
صَباحَ العِطْرِ والنَّدِّ
صاحب القهوة: (مستغربا)
ومـنِ الـقَـــــابِعُ فِي مَـــــجْلسِ حَـنبـلْ؟
تَـنْـبـل!؟ هـلْ جُـنَّ يـا أعــــــرجُ تَـنـبـلْ؟
عرنجل:
اخْفضِ الصوتَ لقد صَارَ المديرْ
(صاحب القهوة)... كيف هذا؟
عرنجل: (بصوت منخفض)
إنهُ الحظُّ الغريرْ

صاحب القهوة:

«إن للـحـظ كِـيـمـيـاءَ إذا مـا
مَسَّ كـلـبـا أحـالـهُ إنْـسـانَا»

(يتقدم نحو تنبل بأدب)

تَفَـضَّلْ حـسـابَ الأمسِ يا خـيـرَ مَنْ حَـسَبْ
ويـا خـيـرَ مَن وفَّى الحـسـابَ إذَا وَجـبْ

تنبل: (يأخذ الحساب)

هـيَّـا أسـرعْ الخُـطْـوَةَ تِـلـوَ الخُـطـوَةْ
ووافِـنِـي بِـقَـدَحٍ مـن قَـهْـوَةْ

صاحب القهوة: (خارجا)

عَـلـى الـعـيـنِ عـلـى الـرأسِ
وهـلْ فِـي ذاكَ مِـن بَـأسِ

تنبل: (مناديا) سِكرتيرِي

عرنجل:

ما تَأمُرُا إني لَكَ بالخِدْمَةْ

تنبل:

اكْـتـب لَـهُ بـدلا ممـا يُـطـالـبـنَـا
صـكـاً عـلـيـنـا بِـوعَـدٍ غَـيـرِ مَـنكُوثِ
يـكوُنُ من حَـقِّـه قَـصْـرٌ نُـشَـيِّـدُهُ
لـهُ إذا مـا اغْـتَـنَى... مـنْ غَـيـرَ تـأثـيـثِ

(يشتغل عرنجل بالكتابة ثم يدخل صاحب القهوة بيده صينيته)

تنبل: (مناديا) سكرتيري

عرنجل: نعمْ

تنبل:

قدِّمْ لهُ المطلوبَ بالسَّندِ

عرنجل: (يعطيه السند)

تَفضَّلْ أيها المحظُوظُ
ردْءَ الهَمِّ والنَكَدِ
(يأخذ السند فرحا ثم يقرأه فيتجهم وجهه بالتدريج)
صاحب القهوة:
هذا هُوَ العَجَبُ العَجيبْ
مَالي ولِلْقَصرِ الرَّحِيبْ
منْ أينَ لي المالُ الجَزيل
وأينَ لي الزَمَنُ الكَفِيلْ
(يحاول إرجاع السند)
لا لا... أريدُ حقْيَ الزَّهيدا
ولا أريد أملا سعيدا
تنبل:
أَتُنْكرُ قدرةَ الله؟
صاحب القهوة:
تعالتْ تِلكَ من قُدْرةْ
تنبل:
لعَلَّ اللهَ أنْ يَحْبُو
لكَ منْ أنعامِه البَرةْ
وتَغدُو صاحبَ الفكرة
بينَ النَاس والإمرَةْ
عرنجل:
ولاَ يبقىَ سوَى القَصر
الذي يلزمُ لِلْعِترَةْ!
تنبل:
وَجِئْنا هَهُنا نَبْني
لَكَ القَصرَ بِلا أُجْرَةْ

صاحب القهوة: (بعد تفكير)

لَـعَـــــــمْــــــــرِي إنّــه رأيٌ
لَـعَـــــمْــــــرِي إنـهــــا فِـكْـرةْ
ســـأمـــضـي أجْـــمـعُ الصُّـــرةْ
فـي الجَــــيـبِ عَـلـىَ الـصُّــــرةْ
إلــــىَ أن يـــأذَنَ الــــلـــــهُ
ويـكَـفِــــيـنـي يَـدَ الـعُــســـــرَةْ

(ويأخذ السند ويمشى مرددا)

لَـعَــــــمــــــــري إنــه رأيٌ
لَـعَــــمْــــــرِي إنـهـــــا فِـكْـرةْ

(يدخل المغنى)

عرنجل:

أهْلا بِشادي الخَمائِلْ

تنبل:

أهْـلا بـحـلْـو الـشَّــــمــــــائِـلْ
غَـنِّ لـنَـا أغـنـيــــةً جَــــمـــيـلـةْ

عرنجل: (وهو يشير إلى نفسه وإلي تنبل)

يَرْقُص منها الرَّوْضُ والخَمِيلة

المغنـي:

إلـيـكـمـــا أغـنـيــــةً رَقـــيـــقـــــة
تَـحـكـي صــــدَى أشــواقـي الـعَـــمِـيــقـــة

(يبتدئ بالغناء)

غَـنِّ يـا طـائـرُ الحـــانَ الـســـمـــــاءْ
غَــــنِّ يـــــا طـــــائـــــرْ
إنـمـا دُنْـيـــــاكَ لـهــــــوٌ وغِـنَـاء
وشـــــذا عـــــاطِــرْ

غَنِّ يا طائرُ نُدمانَ الهَوَى
لحَنكَ الثائرْ
غَنِّ أيامَ التَّلاقي والنَّوَى
حُبُّكَ الطاهرْ

تنبل: (بطرب)

صَوتٌ جَلَل صَوتٌ جَلَل
يا بُومَةً علَى طَلَلْ
انْتَ جَديرٌ بسَنَدْ
يَكفيكَ من شَرِّ الأَوَدْ

(يدخل حنبل ويقف مبهوتا)

عرنجل: (بصوت واطئ خائفاً، لتنبل)

صَهِ، صَهِ إن المديرَ هَهُنَا
صَهِ، صَهِ ها هو ذا منك دَنا

تنبل: (في نشوة من الطرب)

اجَلْ... أعطِه صَكا عَلينا مُؤَيَّدا
نَشِيدُ له قَصرا عَظيما بلاَ أجْرِ
عَليَّ بِخَتْم الكبش ماذَا يَضُرُّني
إذا ماَ خَتَمتُ الصكَّ في خِتمهِ المُزري

حنبل: (بغضب)

أهكذا تُحفَظُ الأمانة!
يا بُؤْرَةَ الفِسْقِ والخِيانَةْ!..

(بحسرة)

أُوَاهُ يا مكتبي عَزَاءَ
قد حِلت من مكتبٍ لحِانَةْ!

(يهجم على تنبل ليضربه)

لا بُدَّ لي أن اقتُلَكْ

أنـــتَ ومـــنْ يَـــقْـــــــــــــــــــرَب لَـــكْ

تنبل: (راكضا)

أنا أنا... لا لا

حنبل: (يلاحقه)

نعم

تنبل: (مرتجفا)

أنا أنا... لا لا

حنبل: (يلاحقه)

نعم

(عـرنجل يختبئ تحت المكتب ممسكا بعصا يجذب بطرفها قدم حنبل، فيقع على وجهه ويقع تنبل عليه).

(ستار)

الفصل الثاني

حجرة في بيت حقير معلق في سقفها زنبيل (مقطف)، «تنبل» و«عرنجل» جالسان على الأرض في غير كلفة يتحدثان عن مغامراتهما:

تنبل:

عَرَنجلُ هل شَهدتَ الدهرَ مثلي
فتى جَمعَ الشجاعةَ والإباءَ!
أجِدُّكَ... لو بَحثتَ بكلِّ وادٍ
على مِثلي، عَقدتَ ليَ اللواءَ
تَعالَ استَمعْ هذا الحديثَ الّذي بهِ
ترَى كيفَ أنّي للشَهامةِ مَجْمَعُ

عرنجل: (بشغف)

ومَا هوَ! خَبِّرني بربِّك إنّني
فتى بأحَاديث المَكارِمِ مُولَعُ

تنبل: (بعد أن يتحنح)

كُنتُ أمشي مرةً
بإباءٍ وَشَمَمْ
أطَأُ التُّربُ كما
يطأُ الليثُ الأجَمْ
وإذَا بي فجْأةً
حَوْلَ كِيس من ورقْ
أخَذَتْهُ هِزّةٌ
فَتَلوّى واصطفَقْ
فَتَوقّفتُ مَروعا
وكيانِي يَضطَرِبْ

وَرَفَعَتُ الصوْتَ كَاللَّيْثِ
إذا اللَّيْثُ غَضِبْ
فَأثارَ النَّاسَ صَوْتي
وتَنَادَوا زُمَرا
رفَعُوا الكيسَ فماذَا
وجدُوهُ، يا تُرى؟!

عرنجل: (بعد تفكير)
أسدُ لا شكَّ

تتبل:
كلا

عرنجل:
نَمرُ لاَ شكَ

تتبل:
كلاً

عرنجل:
جَملُ لاَ شكَ

تتبل:
لا لا...

عرنجل: (ضاحكا)
إذنْ أبُوكَ المُحتَرمْ...!

تتبل:
كلا وَبَارئ النَّسَمْ

عرنجل:
إذن قل لي بربِّك ما يكُونُ
لَقدْ طمَّت على نَفسي الظُّنونُ

تتبل: (بصوت قوي)
قدْ كانَ فَأرا أغْبَرا

تَخَالَهُ لَيثَ الشَّرَى

عرنجل: (بدهشة بالغة)

إلهي، مَا فَعَلْتَ إذنْ، وَمَاذَا

اتَيْتَ منَ الشَّجَاعةِ والإباءِ؟!

تنبل: (بفخر)

قَدْ لذتُ بِالجِدَارِ

مُفَجَّعَ الأفكارِ

فَصِحْتُ بالنَّاسِ ألاَ

مِنْ نَاصِرٍ بينَ المَلاَ

مَنْ منكُم دُونَ وَجَلْ

يَبرزُ لِلفَأرِ البطَلْ

فَسَمعوا كَلامِي

وأكْبَرُوا إقدَامِي

وصَافَحُوا بالأحَذيةْ

رَقَبَتهُ المُلْتحِيَةْ

حَتَّى إذا ذَاقَ الرَّدَى

اتَيْتهُ مُستَأسِدا

امسَكْتُهُ منْ ذَنَبِهْ

وَصِرْتُ أستهْزئُ بِهْ

فَأخَذَ النَّاسَ الْعجبْ

مِنْ سَطْوتِي عَلى الذَّنبْ

عرنجل:

رَعَاكَ اللهُ يا تَنْبَل

فأنت البطلُ الأمثَلْ

تنبل:

اجل إني فَتى الحرْبِ

وحَـــــــــــامـــي الـــدَّوْلـــة الأولْ

(بزهو) وهَلْ لَك أنت فَخرٌ مثلُ مَالي

عرنجل: (بفخر)

نعمْ، إني قريعُك في الرِّجالِ

(مسترسلا)

دَخلـتُ لـيـــــلاً غُـــــرْفَـــــتي والكَرَى

يَكادُ يـســــتـــأسِـــرُ أجْـــفـــانـي

حـــتـى إذا أشـــعَلتُ مِـصـبـــاحَــهـــا

شَـــاهدتُ شَـــيـــئـــا هَزَّ وجْـــدانـي

مُـــشـــتـــمـــلا فـي بُردِهِ، لا أرى

مـنـهُ سِـــوَى طَـلـعَـــةِ شَـــيْطانِ

فَـــقُـلتُ: مَن أنتَ؟ فَلمْ يَســـتـــمـعْ

قَـــولـي ولَم يَأتِ بِتـــبْـــيـــانِ

بَـل ظَـلَّ فـي بُرْدِتـهِ قَـــابِعـــا

وَصَـــمْـــتــه المْـــقـــوتُ آذانـي

فَـلـمْ أُطِـقْ صَـــبـــراً وبـادَرْتُـهُ

بـلَـكـمــــاتِ ذاتِ إرنـانِ

حـــتـى إذا اســـتـــوْضَـــحتُ عنْ أمـــرهِ

ضَـــحكتُ مِنْ جَـــهـلي وعِـــرفـــانـي

تنبل:

أيُّ شيءٍ هُوَ، قلْ لي!...

عرنجل:

أنْتَ بالتَّخمينِ عمدَةْ

تنبل:

خِـلـتُـــــــهُ والـلـهِ لـصًــــــا

مَـــــزَّقَـتْ كـــــفــــاكَ جِـلـده

أو حَـــــمــــــاةً لـكَ جـــاءت

تَـتـــقَــــاضَـــاكَ المـوَدَّةْ

عرنجل:

لَـــم يـــكُـــن عـــنـــدِي شَـــيءٌ

يَقـــصــــدُ الســـارق قَـــصـــدهْ

لاَ ولاَ عِـنـدِي حَـــســمـــاةٌ

اشـكـرِ الـرَّحــــمنَ رِفـــــدَهُ!

تنبل:

وإذَن ما هوَ قُل لي؟

عرنجل: (متنحنحا بقوة)

لَم يكن غير المَخدَّة!

تنبل: (مرتعبا)

يا ربُّ عـــفـــوك تِلك أكـــبـــرُ قِـصـــةِ

لم تحـــوها الأســـفـــارُ والأخـــبـــارُ!

ثُمَ مـــاذا فَـــعَـلتَ بـعـــدَ الذِي كـــانَ

مِنَ الأمـــرِ، هل تَسَـــهـــدتَ حُـــزنا!

عرنجل: (بزهو)

بلْ تَوسَّـــدتُهـــا ونمتُ عَليـــهـــا

هـانئـــا فـــوقَ مَـــضــجـــعي مُطمـــئنا

تنبل:

حـــــقـــــا لأنـتَ البـطـلُ

فَـــعـلـتَ مَـــالا يُـفـــعـلُ

(يقف تنبل في حماسة مؤشرا بيده فيصيب المقطف المعلق فيسقط على رأس عرنجل فيشهق هذا ثم يقع مغمى عليه)

عرنجل: (في غيبوبة متمتما)

أوَّاه هَـذِى الـصَّـــاعِـــقـــة

أُوّاه هَذِى القَارعة
يا تَنبلُ أدركني فَقدْ
غُمت عليّ الباقِعة

تنبل: (في رعب)

تلكَ لا شكٌ داهِية
تلكَ لا شكٌ داهِية
مَعشرُ الجنُ ساقَها
أمْ قُساةُ الزَّبانِية؟
استغفرُ اللهَ العظيمْ
هذى شياطينُ الجحيم
تَقمَّصتُ رُوحَك يا
أعرَجُ ياَ خيرَ حَمِيم

(يخرج ويأتي بإناء مملوء ماء ثم يرش به وجه عرنجل)

هُو ذَا الماءُ شفاءْ
وَعن الجنَ وقَاءْ
شُرُمْ بُرُمْ شَمهورشْ
شُرُمْ بُرُمْ شَمهورش

عرنجل: (يستفيق)

أوّاه أوّاه مِمَّا
أصابَني وابْتلانِي
أيْن الشَّجاعَةُ مِنّى
وايْنَ عزمُ الجنان
شعرتُ أن المَنايَا
جميعُها في كيانِي
أُوّاهُ ممَّا بلاَنِي
أُوّاهُ مِمَّا عَرانِي

تنبل:

تلكَ الشيّاطِينُ فَلْمنى او فذَرْ

شَاهَدْتُها تَنْقَضُّ أشباه الشَّرَرْ
تَقَمَّصَتك واستهلَّت كالمَطرْ
رُجُومُها تَقذِفُ رأسي بالحجرْ
لَكنَّني الضيْغمُ لا يَخشى الخَطرْ
صَارعْتها حتى غَدتْ شذَرْ مَذَرْ

عرنجل: (فرحا)

الحمدُ للهِ عَلى كشفِ الضَّرِرْ

(يبكي)

لولاكَ يا تَنبلُ جاورتُ الحُفرْ

تنبل:

أجَل أجَل، الفضلُ لي فِيما ظهرْ

(يرى المقطف)

وانظر إلى طُرطُور شَيطانٍ نَكرْ
فأجأتَه بضربةٍ ذات سَعَرْ
فَخلَّف الطُّرطُور فِي كفّي وفرّ

عرنجل:

يَالَكَ مِن إنسانْ
تُزهَى بِه الأوطان
قَد تَسلب الشَّيطانْ
طُرطُورَهُ الفينانْ
يالكَ مِن إنسانْ
يالكَ مِن إنسانْ

تنبل:

أجل إني فَتى الحرب
سليلُ الطعنِ والضربِ

(يقرع الباب)

تفضل أيُّها الطَّارِقْ

عرنجل: (بصوت خفيض) أقِمْ إن شئتَ أو فارقْ

(الطارق يدخل)

حيٍّ العرُوبةَ والعَربْ

تتبل وعرنجل:

حيٍّ العُلا حيٍّ الأدَب

أهـلا لَـقَـــــد شَـــــرَّفـــــتـنـا

نِـلـنـا بـطـلـعـــــــتـكَ المـنـى

مـــــاذَا تُـريـدُ فـــــإنَّـنـا

أَهـلُ الـشَّـــــهـــــامـــــةِ هَـهـنـا

الطارق:

أَتَيـــتُكمـــا أدعـــوكُـــمـــا أن تُجـــاهِدا

مُـــجـــاهدَةَ الأبـطـال عن شـــرَفِ الاسمِ

فـلـسـطـينُ بـاعـت لـلـيـــهُـــود ديـارَهـا

قـــضـــاةٌ طُـغــاةٌ أَتقنوا حِـــرفَـــةَ الجُـــرْم

هُو الـظـلـم يَرعـى الـظُّـلم في كلّ بـقـــعـــةٍ

بمُتَّـــفـقِ المغـــزَى ومُـــخـــتـلـفِ الحُكمِ

وَمَـن يَـشـــــتـكِ مِن ظَـالـمٍ عِـند ظَـالـمٍ

فَـــقـــد ظَـلـم الحقَّ الـصُّـــراحَ عَـلَى علِمِ

قُـــومـــا مَـــعي قُـــومـــا مَـــعي

إلـى الجـــــهـــــاد المـزمَـعِ

(يتسلل تتبل من الحجرة)

قُـــومـــا لإنـقـــاذِ الحُـــقـــوقِ

مِـن أحـــــابِـيـل الـدَّعـي

الحـقُّ فَـــــوقَ سـطـوَةِ المـالِ

وصـــــوتِ الـمِـــــدْفِـع

عرنجل: (معتذرا)

وَددتُ لَوْ أنـنـي كـنْـتُ الـسَّـلـيـــــمـــــا
لـرَأيـت بـي الـبَـطـل الـعَـظِـيـــــمـــــا

(يتمشى ليبدو عرجه)

إنـمـــــا دابـي الـعَـــــرَجْ
إنْ تَـقـــــاعـــــستُ لا حـــــرَجْ

تنبل: (يدخل متعاميا)

وددتُ لـوْ أنـنـي كُـنْـتُ الـبـــــصِـــــيـــــرَا
إذنْ لـرأيْـت بـي لـيْـــــثـــــا هـصُـــــورا
ولـكـنِّـي فـــــتـى أعْـــــمـى
فَـــــقـــــدْتُ الحـــــزْم والـعـــــزْمـــــا

الطارق: (حانقا)

مـــــا أرَى الأمْـــــر هَـكـذا!
بـــــل هُـــــو الجُـــــبن والـــــلَّـــــجـــــجْ
الـــــفُ تُـــــفَ عـلـيْـكُـمـــــا
لـيسَ لـي فِـــــيـكـمـــــا حَـــــوجْ

(يخرج ثم يدخل صاحب القهوة وصاحب العود)

صاحب القهوة: (فرحا)

هـنِـيـئـــــابِـي هـنِـيـئـــــانـي
جِـــــئْـــــتُ بـالـفـــــوْز الـعـظِـيـمْ
ربِـــــحـتُ هـــــذى الـــــورَقـــــة
الـبـــــرْزَة المـــــزوَّقـــــة
والـــــصَّـــــكُ لاَ زَال مِـــــعـــــي
صـــــكُّ المُـــــديـــــر الأمْـــــعـــــي

صاحب العود (فرحا)

وأنـــــا نـــــلـــــتُ المَـــــرامـــــا
جِـــــئْـــــت بـالإرْث الـــــعـظـيـمْ
فـــــإلـــــى ذاك المُـــــديـــــر

صـــــاحب العـــــهْـــــد القــــديمْ

تتبل (متحمسا)

هــيّــــــــــــا إلــى المُــديــر

هـيّــــــــــا إلى الـغَـــــــــريِــر

هـيّـــــــا بنـا نُـحـطـمـــــــه

هيّـــــا إلــيْــــه نرجُـــمُــــهْ

عرنجل:

هـيّـــــا لـقـــــــد حلّ الخـــــرابُ

بـيـــــــتـــــــه وهـدْمُـــــــهْ

هَـيّـــــــا بِـنـا هَـيّـــــــا بِـنـا

لِـداره والمَـحْـكَـمـــــــــــــــةْ

تتبل:

قُـــــومُـــــوا نُقـــاضي حَنْبـــــلا

حقّ العُـــــهُـــــود مُـــــجـــمَـلةْ

أنّ الحــــيَـــــــاةَ كُـلّـهــــــــا

مَـــهْـــــزَلَـةٌ في مَـــــهْـــــزَلةْ

(صاحب العود يضرب ويغني والباقون يردون عليه)

هَـيّـــــا بِـنا هَـيّــــــــا بِـنـا

قَـــــــــدْ بَـسَـمَ الـدّهْــرُ لَـنـا

هَـيّــــــــــا بِـنـا إلــى المُـنـى

هَـيّـــــــا بِـنـا إلـى الـغِـنـى

(يخرج الجميع على نغمات العود وترديد الغناء)

«ستار»

خروف نيام... نيام

الفصل الأول

(في القصر الملكي ثلاثة وزراء يتكلمون في أحوال البلاد).

الوزير الأول: أما سمعتم خبر المدينة هذا النهار؟

الوزير الثاني: إن بالمدينة أخبارا لا تعد ولا تحصى. أي خبر تعني؟ خبر الثقافة والعلوم؟ خبر السمن والعطور؟ خبر... (يتلفت) خروف الملك؟

الوزير الأول: (هامسا) نعم إياه أعني... لقد مر بباب إسحق العطار وغرر بنعجته فذهبت بأثره.

الوزير الثالث: وهل رأيته بنفسك...؟

الوزير الأول: إي والله - رأيته بهاتين النجلاوين.

الوزير الثاني: ولم لم تحاول إرجاع النعجة إلى صاحبها؟

الوزير الأول: (فزعا) أعوذ بالله منك ومن كلامك يا أخي... وهل في مملكة نيام نيام مخلوق يستطيع أن يقف حيال ذي القرنين؟ إن نطقك بهذه الكلمة المخيفة لدليل قاطع على نوع الكمين الذي تود إيقاعي به... إنك تكرهني (بحنق) إنك تبغضني..

الوزير الثاني: بالله... وهل إرجاع الحق إلى نصابه يعد إجراما؟! إنني لم أنطق إلا بالحق ولم أكرهك؟!

الوزير الأول: لأنك تعرضني لخطر عظيم... (إلى الوزير الثالث) فما قولك يا حضرة الوزير؟

الوزير الثالث: دعوني مما أنتم فيه... إن للحيطان آذانا... وللخرفان قرونا..

(يدخل صاحب النعجة)

صاحب النعجة: السلام عليكم.

الجميع: وعليكم السلام.

الوزير الأول: (هامسا) هذا هو صاحب النعجة.

الجميع: (بارتباك) بالله عليك؟!

الوزير الأول: والله إنه بشحمه ولحمه.

الوزير الثالث: (خارجا) إني ذاهب لقضاء حاجة (رافعا يديه إلى السماء) اللهم يا حفيظ.

الوزير الأول: وأنا أستأذنكما (يهم بالخروج) اللهم نجني..

الوزير الثاني: إلى أين أنت ذاهب يا حضرة الوزير؟!

الوزير الأول: إلى مكان لا أسمع فيه حقا ولا باطلا (يخرج).

صاحب النعجة: (باستغراب) ما للنبيلين تركا مكانهما.

الوزير الثاني: (بسخرية) لأنهما نبيلان!

صاحب النعجة: ماذا تعني؟

الوزير الثاني: أعني أنه ليس النبل وقفا على من جالس الملوك والأشراف.

صاحب النعجة: (مستفهما) لم أفهم قصدك؟

الوزير الثاني: (بصوت واطئ) إن المطالب بحقوقه هذه الأيام مكروه ومنبوذ فاحذر أن تكون كذلك.

الخادم: (صائحا) مولانا الملك. (يدخل الوزيران ويأخذان مكانهما من المجلس)

الملك: (داخلا)... السلام عليكم.

الجميع: وعلى مولانا السلام (يجلس الجميع)

الوزير الأول: (واقفا متحذلقا) ما أبهى طلعتك هذا النهار يا مولاي.

الوزير الثالث: وما أشرق وجهك وأنعم يديك.

الوزير الثاني: ما أنظف ثيابك وأطيب رائحتك اللهم لا تحرمنا

من مثل هذه الرائحة ولو في الجنة.

الملك: (مبتسما) أحسنتم.. أحسنتم مديحا وثناء.

الوزير الثالث: (لصاحب النعجة) امتدح الملك يا رجل.

صاحب النعجة: (هامسا) إنكم لم تتركوا في جسمه شيئا لم تتناولوه مدحا.

الوزير الثالث: (هامسا) حاول أن تمتدحه وإلا صرت من المغضوب عليهم.

صاحب النعجة: إن كان لا بد من ذلك فلم يبق إلا قدماه لم تتناولهما بالمدح ولكن ماذا أقول فيهما... ها لقد وجدت (يتقدم نحو الملك)، ما أكبر قدميك وأقواهما فإنهما لو مسست بهما حائطا لخر مغشيا عليه.

الملك: (ضاحكا)... أحسنت... أحسنت... (فترة سكوت)... ماذا تريد يا رجل؟ هل لك حاجة؟

صاحب النعجة: نعم يا مولاي إن خروفكم قد سطا على نعجتي وذهب بها.

الملك: وهل لديك شهود على ذلك؟

الوزراء: نعم هل لديك شهود على ذلك؟!

الوزير الثالث: وأنت قد احتقرت خروف الملك، ألا تعرف اسمه حتى تنطق بهذه الكلمة البشعة النابية؟!

صاحب النعجة: (مستغربا) لا أعرف اسما له غير الخروف.

الوزير الأول: إن اسمه (شمعدان) هل فهمت؟!

الوزير الثالث: أنا يا صاحب الجلالة لا أظن أن (الشمعدان) يسرق نعجة هذه الصعلوك أو يتواضع في السير معها جنبا إلى جنب.. فما هو رأيكم يا حضرات الوزراء؟

الوزراء: (بصوت واحد) كلام مليح جميعنا موافقون عليه.

الوزير الأول: إن الشمعدان يا رجل عنده من النعاج ما يمون مملكة نيام نيام بأجمعها وعلى جانب كبير من الجمال وخفة

الروح، كما أن الشمعدان يتمتع بخلق لا يوجد عند كثير من البشر.

صاحب النعجة: (حانقا) إن الخروف يا حضرة النبيل خروف أينما حل وكان ولكن لك الحق أن تقول: إن خروف الملك ملك حتى على سائر البشر (للملك). وأنا يا صاحب الجلالة أقدم اعتذاراتي لخروفكم ذي الأخلاق العالية في شخصية جلالتك المبجلة. وسأرفع قضيتي إلى محكمة مملكة نيام نيام عساها أن ترى حلا عادلا لمن ليس لهم معين إلا الله والحق.

الملك: (معتدلا) افعل وسيقف معك الشمعدان جنبا إلى جنب في دائرة الحكم!.. (ينفض المجلس)

بعد انفضاض المجلس يتخلف الخادم في القصر للتحدث مع صاحب النعجة في قضيته.

الخادم: (ممسكا الرجل) قل لي... هل نعجتك عزيزة عليك إلى هذا الحد حتى تجازف بنفسك من أجلها... وتقف مع الشمعدان أمام هيئة المحكمة ومناصرتها لقضيتك؟!

صاحب النعجة: الذي أعتقده أن المحكمة شعارها إعلاء الحق وإسقاط الباطل... إلا إذا كان الحق مقصورا عندكم على الأكابر والعظماء.

الخادم: أقول لك... (يتلفت) إنك مصيب في قولك... وحقك واضح لا لبس فيه ولا غبار عليه ولكن... آه... من الأفاكين المضللين.

صاحب النعجة: أتعني الوزراء؟..

الخادم: صه... إياهم أعني... فإنهم أصل البلاء والشقاء... (يلتفت إلى الخارج) تصور يا أخي أن أحدهم أخذ يدافع عنك بكل ما أوتي من قوة وحول... قبل مجيئك هنا... فلو

سمعته لظننته لا يقول إلا الحق ولو على نفسه... ألا لعنة الله على المنافقين أمثالهم (يتمشى) إيه... نصيحتي لك يا أخي أن تتركها للقدر يحلها... أو تتركها للشمعدان على الأقل فهو بها رحيم... (يضحك بسخرية).

صاحب النعجة: هذا لا يمكن... الحق يعلو ولا يعلى عليه.

الخادم: إلا هنا.

صاحب النعجة: والغريب يا أخي أن أغلب الناس في نيام نيام لا حديث لهم إلا النعجة والشمعدان وأنني من الذين اغتصب حقهم... حتى أن بعضهم حثني على رفع قضيتي إلى الملك والتمسك بكامل حقي.

الخادم: لا تثق بهؤلاء... فكلامهم سرعان ما يتبدد في الهواء... الناس هنا ينقسمون إلى ثلاثة أقسام، القسم الأول هو هذا الـ... (يسكت لدخول الوزير فجأة)

الوزير: (بألم) لقد تألمت كثيرا لقضيتك... وياليت في إمكاني مساعدتك... لكن.

(يلتفت) الملك أطال الله عمره لا يرضى بشيء يجلب على الشمعدان الكدر.

صاحب النعجة: (بحماس) لكن يا حضرة الوزير... أمن العدل والإنصاف أن يكون الشمعدان... وهو الخروف كما تعلم.

الوزير: (مقاطعا) لا تقل الخروف من فضلك... قل الشمعدان إن أردت إرضاء المقامات العليا... وعلى كل... يا ابني فأنت مصيب في حقك وواجب إنصافك ولكن في فمي ماء (للخادم) وهل ينطق من في فيه ماء؟

الخادم: لا... هذا مستحيل.

صاحب النعجة: ابلع الماء لتستريح... أو رش به الأرض ليهدأ ثائرها ويرتاح ضميرك ووجدانك.

الوزير: يخيل إلي أنك لا تخلو من عته أو عصبية خبيثة... وإلا كيف يدلك عقلك الراجح... أن ألقي بنفسي ومركزي إلى التهلكة لشيء ليس منه نصيب لي؟!

صاحب النعجة: إذن لا تملك القدرة المطلوبة على مساعدتي.

الوزير: قلت لك في فمي ماء... (للخادم) اشرح له يا مليح معنى ما أقول... (يخرج)

الخادم: هذا هو الصنف الأول الذي أردت أن أصدقك عنه... أي أنه من الناس الذين يعرفون الحق والباطل معرفة صادقة إلا أنهم مع الأسف لا يأمرون بمعروف ولا ينهون عن منكر.

الوزير الثاني: (داخلا) هه.! وإلى الآن أنت هنا... اذهب يا رجل واكفنا شرك أعوذ بالله منك.

صاحب النعجة: لم أكن شيطانا يا حضرة الوزير.

الوزير الثاني: والله لو كانت نعجتك ملكة الجمال في العالم... لما صممت على مطالبة الشمعدان بها... ألا تعلم أنك الآن أصبحت ممن يشار إليهم بالبنان بسبب هذه النعجة الحقيرة؟

صاحب النعجة: كثيرون هنا من يشار إليهم بالبنان ولكن لا يشار إليهم بالفضل والشرف والنزاهة... وإنما يشار إليهم بالخزي والاحتقار..

الوزير: (يخرج) أنت وقح... ثرثار.

صاحب النعجة: قل عني ما تشاء لأنك لا تقول صدقا قط.

الخادم: وهذا من الصنف الثاني الذين لا يهمهم إلا المركز والمقعد الوثير، ولو كان في ذلك تعريض لكرامتهم وامتهانهم.

صاحب النعجة: بئس المقعد الذي يعرضني إلى تأنيب الضمير وعذابه.

الخادم: إن وجدت الضمير.

صاحب النعجة: إنك والله نبيل وشهم... ويا ليت بيدك الحل والعقد.

الخادم: (ضاحكا) لقد أخطأت الصواب... إننا في نيام نيام، كلنا في هذا الداء على حد سواء... أنا الآن معك وغدا عليك... (هامسا) نحن وراء المادة ولو كان في ذلك الغش والحسد والكذب... لأنها كل شيء عندنا... فهي مقياس الرجولة والشرف والكرامة... وهذا كما أعتقد مرض خبيث قد يصيبك أنت إن طال مقامك بيننا لأنه سريع العدوى... (ينظر خارجا) انظر... لقد أقبل علينا الصنف الثالث من الناس... الصنف الذي لا يضر ولا ينفع... يبتسم لك ويعدك بالنصر ما دام خصمك بعيدا عنك.. وإذا ما تقابل المختصمان اعتذر وولى هاربا كأنه لم يعد بشيء.

الوزير: (داخلا) السلام عليكم.

الاثنان: وعلى حضرة الوزير السلام.

صاحب النعجة: ما رأيك يا حضرة الوزير في مسألتي؟

الوزير: مسألتك يا ابني... من أصعب المسائل وأسهلها في آن واحد والحل بيدك وحدك.

صاحب النعجة: كيف ذلك يا مولاي؟!

الوزير: صعبة جدا... وعويصة أكثر... من حيث تمسكك الشديد بها... وعدم رضوخك للأمر الواقع... وسهلة جدا لو أنك أهملتها واتخذت سبيلك إلى التغاضي والنسيان... إذ إن الحقيقة... للشمعدان حق كبير على كل أبناء المملكة والذي أخذه منك قليل من كثير... وعلى كل سأبذل جهدي في مساعدتك إن شئت... إلا أنني لا أنصح لك بذلك.

صاحب النعجة: (بغضب) عجيب أمركم يا حضرات الوزراء... تتحدثون عن الشمعدان كأنه شخصية عظيمة فذة... لها احترامها ومقامها بين الناس والذي يسمع حديثكم عنه يخال أنكم تتحدثون عن مصلح عظيم وزعيم كبير له اليد الطولى في جلب الخير والسعادة للبلاد... تذكر يا حضرة الوزير أنك الآن تتكلم عن خروف... عن.

الوزير: (يقاطعه خائفا)... صه... صه أرجوك.

صاحب النعجة: لماذا ارتعدت؟... ألهذا الحد تخاف الشمعدان؟ إنني لم أقل شيئا يجلب عليك النحس والكدر، إنني أتحدث عن حيوان مصيره البيع ليموت أو يذبح فيأكله الناس، كمصير بعض الفضلاء عندكم... عظيم الجاه كبير المقام... مرهوب الجانب... متى؟ ما دام خيره عميما وماله جزيلا... وعندما تتنكر له الدنيا ويقلب له الدهر ظهر المجن، انقلبتم عليه وصرتم من أكلة لحوم البشر والعياذ بالله.

الوزير: هذه طريقة سكان هذه المملكة... وتلك سنتهم.

صاحب النعجة: بئس الطريق الخسيس طريقهم... ولكن... وإذا لم يكن من الظلم بد... فمن العجز أن أكون جبانا وما ضاع حق وراءه مطالب (يخرج).

الوزير: (متهكما) ما ضاع حق وراءه مطالب... كلام سمعناه كثيرا ومللناه..

تقولون الحق فوق القوة، وأنا أمثالي تقول: القوة فوق الحق... (يخرج الجميع)

(يسمع قرب القصر جلبة يتوقف على أثرها الوزير مع الخادم عن الخروج)

صوت رجل في الخارج.

آه... دعوني أمشي لوحدي... اتركوني لعنة الله عليكم.

الوزير: (للخادم) أسرع يا مليح وانظر ما هذا الصوت؟

مليح: (ينظر خارجا) هذا رجل يقوده بعض الحراس..

الوزير: ومن هؤلاء الحراس؟

مليح: لا أتبين منهم إلا رئيس الحرس... قمر الزمان... وها هو ذا تركهم وتوجه نحونا. الوزير: لعلهم يريدون أن يسجنوه.

مليح: هكذا يظهر لي..

قمر: (داخلا) سلام على سيدي.

الوزير: وعليك السلام... من الرجل الذي معكم؟

قمر: إنه غريب عن البلاد يا سيدي... ولما سألناه عن جنسيته قال إنه قريب منا... من جزر الواق واق.

الوزير: وبعد؟

قمر: طلبنا منه إبراز هويته فقدم لنا نقودا كرشوة لنا فاضطرتنا هذه الوقاحة إلى سجنه حفظا لكرامتنا.

الوزير: إيتوني به حالا؟

قمر: (مرتبكا) إنه طويل اللسان يا سيدي... إلى درجة أنه يسيء الأدب أحيانا.. فالأولى بك يا مولاي أن لا تنزل إلى مستواه فتكلمه.

الوزير: عليّ به.

قمر: أمرك يا سيدي... (يخرج)

الوزير: طويل اللسان!! لعله صريح إلى الحد المعقول فرموه بهذا اللقب.

الخادم: أو يريدون سجنه لشيء في أنفسهم عليه... إنهم يا سيدي من أضر الناس للناس.. اللهم اكفنا شرهم وخاصة... من يسمونه «قمر الزمان».

الرجل: (مندفعا للداخل)... دعوني أدخل لوحدي ولا حاجة إلى مساعدتكم.

الوزير: تعال هنا يا رجل.

الرجل: (يتفرس في وجه الوزير) أستحلفك بالله... قل لي من أنت... لأن هؤلاء الخشب المسندة جعلتني لا أأتمن أحدا هنا.

الوزير: لقد قيل لي عن طول لسانك... ومع هذا فأنا مستعد لكل ما تقوم به... أنا أحد الوزراء.

الرجل: أهلا وسهلا... لي الشرف العظيم بالمثول بين يديك.

الوزير: (باستغراب) إنك في غاية الأدب.

الرجل: وفيم الغرابة يا سيدي؟!

الوزير: لقد أخبرني القمر... عكس ما أرى الآن.

الرجل: (مستغربا) القمر؟!... جل خالقه... إنك فلكي! (يضحك الحراس)

الرجل: ولماذا تضحكون يا أوجه الشؤم والنحس؟

الوزير: لأنك ظننتني فلكيا... بينما أنا أقصد قمر الزمان رئيس الحرس.

الرجل: (غاضبا) هذا قمر الزمان!... قمر الزمان بهذا القبح؟ قمر الزمان يا سيدي يكون بهذه الخلقة؟ حرام على هذه المسخة أن تسمى بهذا الاسم الجميل الذي يدل على الكمال.

الوزير: (مقاطعا) الرجال بأعمالها، لا بأسمائها وألقابها.

الرجل: صدقت يا سيدي... ولكن هذا «القمر» باسمه لا بعمله... بعيد على هذه الخلقة أن تقدم لبني البشر ما ينفعهم... إنها تأخذ ولا تعطي.

الوزير: يظهر عليك الحنق والغضب عليهم... أي شيء مؤلم نلته منهم!

الشمعدان: كل شيء فيه الألم والتعاسة أهداه لي هؤلاء الأقمار...

وخاصة ذلك القمر الساطع في الركن... (يبتسم قمر الزمان) ما شاء الله على هذا الثغر المنبعج يا... يا قبيح الزمان.

قمر الزمان: (غاضبا) سيدي نحن لا نقبل أن يهيننا هذا الثرثار.

الرجل: ولو أعطيتم شيئا من النقود؟!

قمر: هذه غاية الوقاحة.

الرجل: (ساخرا) في غاية الوقاحة... ما شاء الله.

قمر: يا حضرة الوزير لقد امتهن كرامتنا هذا الصعلوك.

الرجل: (ساخرا) كرامتكم...؟!... ها... ها.

قمر: (منفعلا) لا... نحن لا نطيق هذا... فاسمح لنا بالخروج يا مولاي... (يخرجون).

الوزير: لقد تجاوزت الحد يا هذا؟!... أنا.

الرجل: (يقاطعه) لا تلمني يا مولاي إذا تجاوزت الحد... لقد رأيت منهم الموت الأحمر يا سيدي... ثلاثة أيام وأنا مسجون في بيت أحدهم... ذلك البيت الحقير الذي تلعب في جميع أركانه وغرفه... أحجام مختلفة من الفئران والجرذان.

الوزير: يخيل لي أنك مكتنز بالحوادث والقصص.

الشمعدان: أنا يا سيدي عبارة عن قصة كاملة... وحوادث متسلسلة والعالم الذي نعيش فيه يا سيدي مملوء بأقسى الحوادث وأمر القصص... ولكن لا يحترق بنارها ولا يشعر بقساوتها إلا نحن المساكين... المساكين الذين لا يعلم بأحوالهم إلا الله... أما أنتم يا أرباب القصور العظيمة... والبيوت الفخمة... فلا يمكنكم أن تعرفوا شيئا من حوادث الدنيا وقصصها ما دمتم بعيدين عن مستوى العامة من الناس... انزلوا إلى مستوانا فتعرفوا ما نحن فيه.

(يبدأ ظلام الليل ينحدر شيئا فشيئا)

الوزير: (مسرورا) لا... أنت رجل فيلسوف... وعندك إحساس وشعور... لقد شوه سمعتك عندي ذلك الأحمق قمر الزمان.

الرجل: عديدون من ذهب ضحية القيل والقال... والدس والحسد... فلو تحرينا الأمور بأنفسنا ولم نأخذ كل ما يقال إلا بالتأني والروية وحسن التصرف لكسبنا الكثير من الأصحاب والأصدقاء... (يستهل قصته) إني أذكر مرة يا سيدي.

الوزير: (يقاطعه) لا... لا... أرجوك... لقد أظلم الليل ومجلسك لا يمل... فأجل ما عندك من القصص إلى الغد إن شاء الله... اذهب إلى تلك الحجرة... واسترح بها إلى الصباح... أستودعك الله... (يستدرك) قل لي من فضلك ما هو اسمك؟

الرجل: اسمي... الشمعدان.

الوزير: (باستغراب) الشمعدان؟... كيف... لا يمكن؟ إنه اسم خروف!.

الشمعدان: خروف... اسمي... اسم خروف... قبحك (يتدارك) أستغفر الله كادت تخرج من فمي كلمة بشعة يا سيدي.

الوزير: ما علينا... تصبح على خير... (يخرج)

الشمعدان: شيء مضحك... اسمي اسم خروف... رحمة الله عليك يا والدتي فأنت السبب في ذلك... (يذهب إلى حجرته يغني ويردد)... يا عيني يا حزينة... يا أمي يا حسينة... (ثم يرجع) إيه... لا غرابة في ذلك ما دام ذلك القبيح الشكل والخلقة اسمه قمر زمان... فالخروف أجدر بأن يكون الشمعدان... الشمعدان المضيء الوهاج.

(ستار)

الفصل الثاني

(تفتح الستارة عن مقهى كتب على واجهته: قهوة الأنس يجلس فيها عدد من الناس بعضهم يلعب الطاولة، وبعضهم يقرأ والبعض الآخر منهمك في التفكير أو التدخين).

أحدهم: (لزميله) ها... ما رأيك هذه المرة؟

الثاني: رأيي أنك لم تتغلب عليّ لضعف مني ولا لجدارة منك.

الأول: إذن بماذا تعلل هذه الهزيمة النكراء؟!

الثاني: أقول: إن للحظ كيمياء إذا ما مس كلبا أحاله إنسانا!

الأول: (متألما) أشكرك لتشبيهك لي هذا التشبيه!..

الثاني: (معتذرا) لا... أستغفر الله... لم أقصد شيئا والله.

الأول: اسكت يا أخي... وماذا يرجى من أناس اتخذوا المقهى واللعب والبطالة شغلهم وتسليتهم... ربما نحن أحسن بكثير من بعض الناس... انظر... هناك جماعة من الإخوان يغتابون أحد الغائبين ويستهزئون به... وهناك اثنان يتكلمان سرا... فربما يدبران مؤامرة دنيئة أوحتها لهم هذه البطالة... وذاك زميل آخر أنهكه التفكير فاعتلت صحته لقلة عمله وكثرة فراغه... وغيرهم كثيرون ممن ضاقت بهم الحال فاتخذوا التسكع تسلية والوقوف على أبواب الدكاكين فرجة وآمالا يحلمون بها... دعنا نواصل اللعب ونقتل الوقت به قبل أن تقتلنا البطالة بشرها البغيض... (يستمران في لعب الطاولة) الشمعدان: (وقف يتأمل اسم القهوة ثم يقرأه)... قهوة الأنس... الله!.. اسم جميل وبديع.

اسم يبعث على الفرح والسرور والاطمئنان (يجيل نظره في الجالسين)... إنما المكان بأهله ورواده وليس باسمه

وأثاثه أو بنيانه... إن بعض حانات الخمور ونوادي القمار واجهاتها جميلة مغرية، فإذا ما ولجتها - والعياذ بالله - وجدت نفسك في جحيم وظلام... وبؤس وعذاب... اللهم نجنا... يا ساتر يا رب... (يدخل المقهى فينتبه له الجالسون ويصوبون نظراتهم إليه).

الشمعدان: (مرتبكا)... يا حفيظ!.. ما للعيون استدارت نحوي... كأنها تريد التهامي.

(يتقدم ببطء) إنها ورطة وقعت فيها... اللهم احفظنا... ها... لقد تذكرت أنهم يكرهون كل غريب عنهم... الغريب هنا كاليتيم في مأدبة اللئام (لأحد الجالسين) السلام عليكم.

الرجل: (يحملق بعينيه ويحييه برأسه فقط).

الشمعدان: (يزداد خوفه ويجلس يحدث نفسه) أعوذ بالله... هذه ليست قهوة الأنس بل هي قهوة الحزن والكدر... حقا إنها تحمل اسما جميلا ولكن فيها أناسا اللهم اكفنا شرهم يا رب... إن هذا المقهى يشبه بعض بني البشر تماما تحسبه عند أول نظرة ملاكا طاهرا فيه العفة والنزاهة... وإذا ما تحدث إليك أو رماك القدر بصحبته وجدت نفسك أمام شيطان رجيم.

صاحب القهوة: (بصوت قوي) نعم... طلبك يا سيدي.

الشمعدان: (مبتسما) أطلب سلامتك وكفى.

صاحب القهوة: (بقوة) تطلب سلامتي... يا.

الشمعدان: كفى يا أخي... كفى... أعوذ بالله (يتلفت) ماذا تشربون هنا؟

صاحب القهوة: (ساخرا) نشرب السم... نشرب الزرنيخ هه... نشرب كما يشرب الناس... شايا وقهوة... وماء.

الشمعدان: ماء من فضلك.

صاحب القهوة: (يحملق بعينيه للشمعدان) ماء يا شبيه الشؤم!

الشمعدان: (خائفا)... يا ساترا. هات شايا وقهوة وماء و.. (يذهب صاحب القهوة) لعنة الله أصبها فوق رأسك.

الرجل: (مقاطعا) من أي بلد أنت يا رجل؟

الشمعدان: (مرتبكا) ها... أنا... أنا من... وكيف عرفت أني غريب؟

الرجل: الغريب هنا يعرف من أول نظرة... قل لي من أي بلد أنت؟..

الشمعدان: أنا من جزر الواق الواق... بلد الثروة والمال بلد العز والترف... بلد.

الرجل: (يقاطعه) فإذا كانت كما تصف... لماذا تركتها إذن؟!

الشمعدان: ربما أعود إليها ثانية... إذا لم أجد ما يعوضني عنها في هذه البلاد.

الرجل: (يبتسم بسخرية) وبكل فخر تفوه بهذا التصريح؟

الشمعدان: نعم.

الرجل: (ينظر إليه بغضب... بينما يأخذ الشمعدان بالابتعاد خائفا)

الشمعدان: (يبتسم خائفا) ها... أقول نعم... ها أنا... أنا ضيف عليكم... أقول أنا ضيف.

الرجل: (بغضب) الضيف يا ثقيل... من يكون مع مضيفه على الخير والشر... أما أنت وأمثالك فلا نجني من ورائكم إلا شيئا واحدا... المضايقة في العيش والسكن.

الشمعدان: (غاضبا) لا... هذه قلة أدب ووقاحة..

الرجل: (برزانة) لا ترفع صوتك فيسمعك هؤلاء الناس إن كانت حياتك عزيزة عليك... فإن جميع من في القهوة لاتزال

جراحهم تنزف دما من أمثالك الغرباء.

الشمعدان: وما ذنبي أنا يا رجل وأي ضرر يجلبه عليكم أمثالي؟

الرجل: ضرركم لا يغمرنا دفعة واحدة... إنه أشبه بالانتحار البطيء... إنه كالسم الزعاف يسري بالدم شيئا فشيئا حتى يقضي على الحياة.

الشمعدان: (متململا) أنا دائما في نكد وضنك... أخرج من ورطة وأقع في أخرى... (بألم) إلى متى يا دنيا وأنت واقفة لي بالمرصاد؟.. ابتسمي لي يوما واحدا على الأقل... أعوذ بالله... رحمتك يا رب! ثق يا أخي أنني معكم في السراء والضراء لأنني معتقد أن مصيبتكم كمصيبتي تماما.

الرجل: هذا كلام المنافق والمداهن... هذا أسلوب الحاجة فقط، نعم أنتم معنا في السراء..

أما إذا حلت بنا نكبة أو مصيبة - لا سمح الله - هربتم عنا ووليتم الأدبار إلى بلدكم... تحملون ثروتنا ومالنا... تاركين من لا وطن لهم إلا هذا الوطن ولا بلد لهم إلا هذا البلد يكافحون المصيبة بقلوبهم المؤمنة ويدرأون النكبة بدمائهم الزكية.

الشمعدان: إنني مؤمن بكلامك كل الإيمان... إلا أنه ليس من الأدب واللياقة أن تجابه ضيفك بهذا الأسلوب.

الرجل: دعني أكلمك بلغة العقل والواقع، وليس بلغة العاطفة وقصر النظر، قل لي هل من العدل والإنصاف أن أضيفك في بيتي آمنا مطمئنا ثم تطردني وتأخذ مكاني باسم الضيافة؟

الشمعدان: لا... هذه ليست شهامة.

الرجل: جميع هؤلاء العاطلين هم ضحايا البطالة التي سببها الغريب عنا... الغريب الذي لا يهمه إلا مصلحته

الشخصية فقط... إن الزمان يا أخي عركنا وعركناه حتى عرفنا بسببه صديقنا من عدونا.

الشمعدان: كلنا في هذا الداء سواء... إن بلدي جزر الواق واق ابتليت بهذا الخطر حتى أصبحت ضيقة على أبنائها البررة.

الرجل: الكل يعرف الخطر القاتل، جميعنا يعرف نتيجة هذا إلا أننا مصابون بكلمات بالية قديمة نقولها عند العجز أو الضعف وهي: «ما باليد حيلة».

في قهوة الأنس

الرجل: (للشمعدان) على كل حال... أستودعك الله... ولا تنس وصيتي لك... لأن الاحتكاك مع أي شخص هنا قد يعرضك إلى شيء تكرهه... فإنهم كما أخبرتك سابقا مصابون بداء كره الغرباء عنهم... فاحذر أن تقع في قبضتهم.

الشمعدان: أشكرك يا سيدي على هذه النصيحة الأخوية... (يحدث نفسه قلقا)... إنكم والله لا تلامون إن أصبتم بداء الكره والبغض لأمثالي من الناس... ألم أنزح من بلادي ووطني لقلة العمل وغلاء السكن. نعم إن المطعون هو الذي يصيح ويستغيث لأنه الوحيد الذي يحس بالألم المرير.

(يدخل الملك متنكرا ومعه وزيران وقد تنكرا أيضا)

الملك: (لوزيريه) لنجلس بقرب ذلك الشخص... (للشمعدان) السلام عليكم يا رجل.

الشمعدان: (ينظر إليهم بوجل) وعليكم السلام... (يغير مكانه ثم يحدث نفسه) إن المصائب إذا حلت فلا تحل إلا جملة وخاصة على رؤوس المساكين أمثالي.

الملك: (مستغربا) ما لهذا الرجل تركنا وولى بعيدا عنا؟ حاول أن تستميله نحونا يا سعد.

سعد: (للشمعدان) أتسمح يا أخي أن تتفضل بقربنا.

الشمعدان: (بارتباك) لا... أشكركم... إني أرتاح من الوحدة.

أحمد: (مبتسما) ولكن... نحن نرغب في التحدث إليك لأن مظهرك يدلنا على أنك تحسن الكلام والحديث.

الشمعدان: يا سيدي إن أكثر الناس يحسن الكلام والحديث إلا أن القليل منهم بل النادر من يفهم ذلك الكلام وذلك الحديث على حقيقته. كما أني أريد أن.

الملك: (يقاطعه) أظن أنه من الأحسن أن ننتقل إلى جانبك... لأنك ذو أخلاق طيبة كما يظهر لي.

الشمعدان: (لنفسه ساخرا) عندما يحتاج الإنسان لإنسان آخر تراه يزجي له المديح والثناء حتى يرفعه إلى أعلى المراتب، فإذا انتهت حاجته إليه قطع صلته به ولم يبال أن ينزل إلى أحط الدركات.

الملك: (ووزيراه يصافحانه)... كيف أنت يا أخي.

الشمعدان: (يصافحهم) الحمد الله... (يتفرس فيهم) أنتم من هذه البلاد؟

سعد: وهل ترى فينا ما يدلك على عكس ذلك؟!

الشمعدان: والله... لا دليل عندي إلا زيكم فإنه مخالف لزينا... أما لغتكم فهي لغتنا...

الملك: نحن من الضواحي... وأنت من أين؟

الشمعدان: (مرتبكا) أنا... أنا من... لكن أجدادي من هذه البلاد... (لنفسه) لقد هلكت يا شمعدان.

أحمد: وأين تسكن؟

الشمعدان: (لنفسه) ولم هذا السؤال؟... (بعظمة) ها... أنا أسكن مع الملك في قصره!..

الجميع: (باستغراب) ماذا؟... تسكن مع الملك في قصره... وهل هو يعلم ذلك؟

الشمعدان: (مبتسما) إنه من أعز أصدقائي... (لنفسه) لا بد أن أخيفهم بذلك حتى يذهبوا عني.

الملك: (لوزيريه) لنحافظ على تنكرنا حتى لا يعرفنا فربما ظفرنا منه بشيء طريف.

الشمعدان: (مستمرا) لقد كنا نلعب معا أيام الصبا والشباب (يتنهد) ألا ليت تلك الأيام تعود.

(يهمس إليهم) إني لا أزال أذكر تلك الأيام التي قتلناها بالمصارعة والمبارزة وكثيرا ما يكون ضحيتي.

الملك: وهل كان ضعيفا إلى هذا الحد؟!

الشمعدان: (بزهو) أبدا لم يكن ضعيفا... (مبتسما) وإنما أنا أفوقه قوة واقتدارا... (هامسا) لقد كنت أحمله على ظهري لقاء أجر زهيد.

الجميع: (يضحكون) ولماذا كنت تحمله على ظهرك؟

الشمعدان: عبث الشباب ومرحه يغريانا على ذلك؟

أحمد: وكم كان ذلك الأجر الذي تتقاضاه عندما تحمله على ظهرك؟

الشمعدان: لا... ليست نقودا... وإنما يتنازل لي عن غدائه في ذلك اليوم!.

الملك: (مسرورا) أنت كريم ومتواضع حينما سمحت لنا بالجلوس معك يا مولاي... ألا تسمح لنا بأن ندعوك إلى الطعام معنا...؟

الشمعدان: (مرتبكا) والله بودي... لولا أن الملك حفظه الله لا تتفتح شهيته على الطعام إلا إذا شاركته على مائدته... إنما على العموم سألبي دعوتكم يوما من الأيام.

الملك: (بتواضع) يكون لنا الشرف يا مولاي... (يتركونه) نستودعك الله.

الشمعدان: (بعظمة) في أمان الله وحفظه يا أبنائي... (يتشاجر اثنان بقربه فيحاول الشمعدان فض النزاع)

احدهم: (لخصمه) لقد حذرتك مرارا بأن لا تتطرق إلى سيرتي أمام الناس.

الثاني: (يهم بضربه) وهل أصبح لساني مبتذلا إلى هذا الحد حتى يتطرق إلى ذكر اسمك يا أحقر الناس.

الشمعدان: (يتدخل بينهما) لا... أرجوكما... ليس هذا شريفا (لنفسه) وماذا يرتجى من وراء البطالة إلا مثل هذا وأقبح.

صاحب القهوة: (للشمعدان) أتركهما من فضلك فإن أهل البلد أعرف منك في إزالة مشكلاتهم.. (يمسك كل واحد منهما على حدة) ألا تشعران بالخجل حينما تتشاجران (يدخل قمر الزمان ورئيس الحرس)

قمر الزمان: ماذا حدث؟ (لصاحب القهوة) قل لي ماذا حدث؟

صاحب القهوة: نزاع بسيط نشب بين صديقين استطعنا إزالته حالا.

قمر الزمان: (محتدا) ولماذا تتداخلون في ما لا يعنيكم؟.. اتركوهما حتى يحضر المكلفون بمراقبة الآداب العامة.

الشمعدان: (منفعلا) يتركونهما يقتتلان حتى تحضر الآداب العامة الممثلة بشخصيتك المبجلة.. ما شاء الله على هذا الفكر النير.

قمر الزمان: وماذا يهمك أنت؟.. أنصحك بأن تكف عن إرشاداتك الممقوتة وترجع إلى حيث كنت.

الشمعدان: وأنا أنصحك نصيحة الإنسان الكامل لأخيه الإنسان أن تعمل مخلصا لإسعاد إخوانك من بني البشر، فإن الزمان

يا قمر لا يؤمن جانبه فهو الآن معك وغدا عليك ويا سعد من كسب احترام الناس وقلوبهم بالخلق الحميد والرأي السديد.

(في قهوة الأنس حيث يحاول صاحب المقهى تهدئة الناس الذين وقفوا يشهدون المناقشة الحادة بين الشمعدان وقمر الزمان)

صاحب القهوة: خذوا أماكنكم يا قوم... اجلسوا من فضلكم... وفيم الغرابة في ذلك! إن الشجار والقيل والقال حلية المجالس هذه الأيام... (يجلس الناس في أماكنهم) (للشمعدان بسخرية) وأنت؟! يا أعز الناس عندي.

الشمعدان: (يقاطعه فرحا) أشكرك... فأنا على أتم الاستعداد لأي طلب تكلفني به.

صاحب القهوة: عفوا... لا أريد منك إلا شيئا واحدا فقط.

الشمعدان: وما هو؟... أخبرني... فإني لك أطوع من بنانك.

صاحب القهوة: (يضحك بسخرية) الله... الله... إنك والله على خلق عظيم.

الشمعدان: (فرحا) ما شاء الله... هكذا يجب أن تكون وهكذا يجب أن تقابل زبائنك.

دعني أراك يوما تبتسم... وتضحك... فإن الدنيا يا أخي لمن يضحك لها ويبتسم لشدائدها.

صاحب القهوة: كيف لا أضحك... وأنت البطل الذي جعل المقهى.

الشمعدان: (يقاطعه) عفوك... يا سيدي... فإني لم أفعل إلا ما يجب على كل واحد منا أن يفعله اتجاه هؤلاء الناس الذين امتزج الشر بدمهم ولحمهم... وخاصة ذلك الوحش الذي يسميه القوم هنا قمر الزمان.

صاحب القهوة: وأنت طبعا من أهل الفضيلة والخير.

الشمعدان: (بحياء) لقد أخجلت تواضعي... أرجوك أن تكف عن مدحي... فإني لا أستحق كل ذلك.

صاحب القهوة: (بخبث) وكيف ذلك... إنك تستحق كل شيء.

الشمعدان: (يقاطعه) أرجوك... وإلا سأترك المقهى إن أسرفت في مدحي.

صاحب القهوة: أحقا ما تقول؟!..

الشمعدان: والله... فإني أعمل لله ولوجه رسوله... فلا أريد من بني البشر جزاء ولا شكورا.

صاحب القهوة: (بغضب) اسمع من فضلك... تبلدك هذا لا يجديك نفعا... فالأولى لك وأطيب أن تتركنا من هنا حالا..

الشمعدان: (ينظر إليه باستغراب)

صاحب القهوة: إلى الخارج من فضلك.

الشمعدان: شيء غريب... ماذا جرى؟.

صاحب القهوة: (بحنق) أو لست تعرف ما جرى؟.. أنسيت أن نقاشك الحاد مع قمر الزمان يجلب علينا النحس والمتاعب... إن كانت نفسك يا أخي منطوية على الشر فلماذا تجلس هنا؟!.. اذهب إلى مكان صالح لذلك.

الشمعدان: يا للغرابة... أتسمي من يسعى إلى الخير بالشرير! أتنعت من يعمل المعروف والإحسان بزارع الشر! اتق الله يا رجل..

صاحب القهوة: لا نريد منك معروفا ولا إحسانا... لا نريد منك إلا مغادرتنا حالا.

الشمعدان: (بألم لنفسه)... ومن يعمل المعروف في غير أهله يكن حمده ذما عليه ويندم.

صاحب القهوة: نعم؟!... ماذا تقول؟!.

الشمعدان: (بألم) أقول... إن ما عملته فوق مستوى أمثالك من الجاحدين... (يتنهد) ما أكثر هؤلاء.

صاحب القهوة: (بحنق) أنا لا أعرف كيف تستطيع أن تقذف أناسا بعبارات بذيئة وأنت لم تبرح مجالسهم؟!.. أتستطيع أن تفسر لي معنى ما تفوهت به؟..

الشمعدان: إن ما فهمت به الآن واضح لا غبار عليه... ولكن أمثالكم لا يفقهون شيئا..

إن سمعوا صراحة ظنوها ذما وتأنيبا... وإن سمعوا نصحا وإرشادا... حسبوا في ذلك استصغارا لكبريائهم.

صاحب القهوة: المهم عندي... أني أستثقلك... فما هو رأيك؟

الشمعدان: (ينظر إليه باستغراب).

صاحب القهوة: لا تنظر إليّ هكذا... بل انظر إلى الباب فإن المكان لا يسعك ولو تقلصت وصرت بحجم الذبابة.

الشمعدان: اسكت... يا قليل الأدب.

صاحب القهوة: يسرني ذلك... (مشيرا إلى الباب) إلى الخارج من فضلك.

الشمعدان: وهل أنت مصمم على ذلك؟!

صاحب القهوة: بشرفي إنني لا أدخر أي شيء في سبيل إزاحتك من هنا... المثل يقول الحر تكفيه الإشارة... أما أنت حتى العصا أظنها لا تفي بحقك... إنك ثقيل... وبغيض... وشؤم... فما هو رأيك؟

الشمعدان: (بألم) الله... أهكذا أبدو.

صاحب القهوة: (يوافقه) إنه من المؤسف.

الشمعدان: ألا لعنة الله على هذا الرأس الذي لا يحمل ذرة من العقل... قل لي - إن أردت مبارحة المكان - ما هو اسمك؟

صاحب القهوة: لماذا؟... أتود مراسلتي... بعد أن تغادرنا؟!

الشمعدان: لا ... وإنما أريد ذلك... لاعتقادي أن الإنسان ليس له غنى عن أخيه الإنسان مهما حدث بينهما.

صاحب القهوة: اسمي... جميل.

الشمعدان: طبعا طبعا... لا بد أن يكون جميلا..

صاحب القهوة: (غاضبا) قلت لك... اسمي جميل.

الشمعدان: (باستغراب) ماذا؟... اسمك... جميل.

صاحب القهوة: نعم... إن الواقف أمامك الآن اسمه جميل... ماذا تريد بعد!؟..

الشمعدان: (مبتسما) أريد منك أن تسقيني ماء بهذه اليد الجميلة يا جميل... إن أردت مغادرة المكان.

صاحب القهوة: (يذهب ليأتي إليه بالماء بعد أن يطرح عليه نظرة فيها تحد وغضب)..

الشمعدان: ألا لعنة الله على هذا المظهر الذي لم يخلق إلا لحمل الأثقال وجر العربات.

يقول اسمه جميل!.. أين الجمال؟!.

صاحب القهوة: (يأتيه بالماء) خذ... اشرب.

الشمعدان: (يأخذ الماء ويشرب منه قليلا ثم يرش بالباقي وجه صاحب القهوة... فيهب الناس واقفين... بينما يمسك أحدهم صاحب القهوة لئلا يضرب الشمعدان)

الشمعدان: (للناس) ليس هناك شيء أحسن من الماء... فإنه يعيد للحياة النمو والانتعاش... ويكتسح ويزيل الأوساخ والأقذار... وينظف كل من يشك في نظافته ونزاهته وهو مرشد أمين لمواضع الهبوط والانحدار... فعليكم به... فإنه يظهر لكم كل من تشكون باستقامته وخلقه... على حقيقته وطبيعته...

(ستار)

الفصل الثالث

منظر الفصل الأول نفسه

(الوزراء يحيطون بالملك).

الوزير: (للملك) إن الرجل الذي حدثتني عنه يا مولاي لا يزال موجودا بيننا.

الملك: أحقا ما تقول؟

الوزير: نعم يا مولاي... إنه موجود وقريب منا.

الملك: إذن... فهو صادق في قوله حينما قال إنه يسكن مع الملك في قصره.

الوزير: (مبتسما) نعم... ولكنه ليس صادقا حينما قال إنه يلعب مع الملك فيصرعه... ثم يحمله على ظهره لقاء أجر زهيد... (يضحك الحاضرون).

الملك: أتعلم يا حضرة الوزير... أن هذا الرجل رقيق الإحساس والشعور؟.

الوزير: كما أنه يا مولاي يتمتع بعقلية كبيرة وفكر نير لو استمعت إلى أحاديثه لخيل إليك أنك أمام فيلسوف كبير يرشد الناس ويهديهم إلى طريق الهداية والصواب.

الملك: لقد شوقتني إلى لقياه يا حضرة الوزير.

الوزير: ولكني أخاف على جلالتكم من لسانه... فإنه لا يتورع في إلقاء الكلام على عواهنه.

الملك: إني أحب هذا النوع وأرتاح إليه لأنه يرشدني إلى أخطائي فأرتدع، ويهديني إلى الصواب فأرتاح ويرتاح معي قومي وشعبي... عليّ به يا حضرة الوزير.

(تسمع همهمة من الحاضرين)

الملك: (مسترسلا) لقد تنكرت في ليلة من الليالي وأخذت أجول بين الناس حتى دخلت مقاهيهم ومجالسهم، فرأيت أشياء لم أعرف عنها... وسمعت أقوالا لم يخطر على بالي أني سأسمعها... وما ذلك إلا لأني لم أتحر الحقيقة.

احدهم: بالضبط يا مولاي.

الملك: إني أريد الحقيقة... والحقيقة مع الأسف لم تصلني قط صحيحة سليمة.

الخادم: مولاي... رسالة يحملها أحد الناس لجلالتكم (يعطيها له).

الملك: (يقرأ الرسالة بينما يسمع صوت الشمعدان والوزير).

الشمعدان: لا أريد أن أدخل يا حضرة الوزير.

الوزير: إن مولاي الملك يطلبك... وهو الذي أرسلني إليك.

الشمعدان: أقول لك الحق إني خائف... فأرجوك أن تعفيني يا حضرة الوزير.

الوزير: لقد أخبرته بأنك موجود هنا... أتريدني أن أكذب!؟

الشمعدان: يا سبحان الله... وهل هذه أول كذبة في حياتك يا سيدي؟!..

الوزير: هل ابتدأت بالمناقشة من الآن؟... ادخل أرجوك.

الشمعدان: إنك تعلم يا مولاي... أن للملوك والوزراء ألسنة يخاطبون بها غير الألسنة التي يخاطب بها عامة الناس... وهذا اللسان مع الأسف لا أحسن الكلام به، لذلك أخاف أن ينزلق لساني بكلمات نابية تجلب عليّ وعلى حضرتك الخراب والدمار.

الوزير: لا عليك من بأس... اتكل على الله وعليّ.

الشمعدان: على الله نعم... أما عليك فلا يمكنني ذلك لأن الملك حفظه الله متى أراد الشر بأحد فلا يستطيع أحدكم أن يرده عما يريد.

الوزير: ما أكثر وساوسك يا شمعدان... ادخل من فضلك.

الشـمـعـدان: لا تلمني إذا أنا لم أثق بأحـد من الناس... لأنني لم أصـادف أحدا في حياتي صدق في قـوله ويوفي بوعـده لوجه الله وإرضاء للضمير... الكل والعياذ بالله لا يعرف إلا نفسه ولو كانت نفسه أمارة بالسوء (يدخل) يارب إني أعتمد عليك فإنك الواحد الأحد الذي لا يموت ولا يغدر بأحد... السلام عليكم يا مولاي.

الملك: وعليكم السلام... تفضل يا... (يشير إليه بالجلوس).

الشمعدان: خادمكم الشمعدان يا مولاي.

الملك: هل سبق أن تعرفت بأحد من هؤلاء السادة... (يشير إلى الوزراء).

الشمعدان: (بعد أن يجيل نظره فيهم) والله يا مولاي لم يحصل لي الشرف بالتعرف إليهم... إلا واحدا منهم غمرني بعطفه ورعاني برعايته وهو الوزير... أحمد.

الملك: ولا تعرف أحدا من حاشية القصر؟

الشمعدان: أعرف واحدا يدعى قمر الزمان... إلا أن هذا القمر لا يسطع إلا في سماء الشر ولا ينير إلا للرذيلة... اللهم لا تجعلنا ممن يهتدون بنوره!..

احد الوزراء: لا تنس أنك في حضرة مولانا الملك.

الشـمـعـدان: (للوزير أحمد) ألم أقل لك يا حضرة الوزير أنني لا أملك زمام لساني؟... (للملك) عفوك يا مولاي إذا أنا تجاوزت... فلم أقل إلا ما أوحاه إليّ رأيي وهداني إليه ضميري... (يدخل قمر الزمان ومعه رسالة الملك)

قمر: رسالة يا مولاي.

الملك: (يأخذ الرسالة) قل يا قمر أتعرف هذا الرجل العظيم؟ (ثم يفض الرسالة ويقرأها).

قمر: (بابتسامة خبيثة) إنه من أعز الأصدقاء يا مولاي.

الشمعدان: (يصوب إليه نظراته الحداد)... يا قمر اتق الله... انظر إليّ جيدا ... إنني لم أتغير عليك يا منافق... إني لا أزال الشمعدان الذي تكرهه وتتمنى هلاكه.

قمر: إنك صديقي ولا أحمل لك في نفسي أي حقد.

الشمعدان: (لنفسه) حملك عزرائيل إلى مواطن النار والجحيم... (للموجودين) والله لم أكن صديقه يا سادة إلا في هذه اللحظة... إن أمثال هذا الرجل الحقير يستحقون الشنق والعذاب لأن صداقتهم ومحبتهم لا تظهر إلا متى وجد المركز والجاه، قاتلكم الله وأفناكم أنى توجدون.

الفصل الرابع

منظر الفصل الأول نفسه

الملك: (مستمرا مع الشمعدان) إني أراك ثائرا على نفسك وعلى المجتمع لماذا يا...؟

الشمعدان: (مقاطعا) خادمك الشمعدان.

الوزير: لأنه يا مولاي.

الشمعدان: (مقاطعا) أظنك تريد أن تقول إني عديم التربية؟.

الوزير: حاشا أن يقال لمثلك هذا... وإنما أردت أن أقول إنك تظن بجميع الناس خيرا... إن عاملتهم بالحسنى عاملوك بمثلها... وإن عاملتهم.

الشمعدان: (مقاطعا) بالسيئة عاملوني بمثلها.

الوزير: بالضبط هذا ما أردت أن أقوله.

الشمعدان: لا يا حضرة الوزير... إن المجتمع الذي عشت به وربيت فيه مع أفراده يريد أن يأخذ مني ولا يعطيني.. يريد أن ينهب كل من يقع تحت سطوته... إنه مجتمع سيأكل بعضه بعضا في يوم ما.

الملك: أي مجتمع تعني...؟... الذي فررت منه أم الذي حللت بأرضه الآن؟

الشمعدان: والله يا مولاي هذا سؤال محرج بالنسبة لي.

الملك: ولكن يقال أنك شجاع لا تهاب.

الشمعدان: أنا لا أهاب أحدا ولا أخاف من مخلوق... إلا أني أعرف أن الحق يصعب على بعض الناس الاستماع إليه.

الملك: لقد فهمت ما تعني... تريد أن تقول حتى هذه البلاد لا تخلو من معايب.

الشمعدان: وهل في ذلك شك يا مولاي... إن الجميل لا يكمل.

قمر الزمان: (يبتسم بفطن) سبحان الخلاق الجميل... (وهو يمسح على شاربيه)...

الشمعدان: (بسخرية) أما أنت يا قمر... فكل شيء فيك جميل وخاصة شاربيك اللذين يقف عليهما النسر.

قمر الزمان: (بزهو) أشكرك... نعم هكذا يجب أن تخاطب الناس... دعني أسمع منك هذا الكلام الجميل.

الشمعدان: إن الرجل جميل بخلقه وروحه... لا بطول شاربيه وعرض منكبيه.

الوزير: (هامسا) تذكر أنك لا تزال في حضرة مولانا جلالة الملك يا شمعدان.

الشمعدان: (مرتبكا) عفوك يا مولاي... لقد أخرجني من طوري هذا المارد اللعين.

(يدخل الخادم ويهمس للملك)

الملك: دعه يدخل.

إسحق: (داخلا) السلام عليكم يا سادة.

الجميع: وعليكم السلام.

أحد الوزراء: (هامسا) يارب سترك... هذا هو صاحب النعجة.

قمر الزمان: نعم بعينه... إنه صاحب النعجة التي غرر بها الشمعدان.

الشمعدان: (ثائرا) اخرس... يا قليل الحياء وعديم التربية... أنا أغرر بالنعجة يا كبش... والله لو لم أكن.

الملك: (مقاطعا) ماذا بك يا شمعدان؟

الشمعدان: هذا الأبله يهمس في أذن الوزير ويقول إنني غررت بنعجة هذا الرجل... ألا ما ألعنك من رجل.

الملك: إنه لا يعنيك أنت... وإنما يعني خروفي الشمعدان.

الشمعدان: (مستفسرا) خروفك... الشمعدان... (ضاحكا) أتهزأ

بي... وكيف يكون ذلك؟!..

الملك: اسأل هؤلاء الوزراء... إنهم يقولون ذلك.

الوزراء: حاشا للشمعدان أن يغرر بنعجة هذا الصعلوك إنه على جانب كبير من الخلق الجيد.

الشمعدان: (ساخرا) ما شاء الله... إنها عقليات نيرة مدبرة.

الملك: لقد أردت أن أمتحن وزرائي وأختبرهم فوجدتهم ويا للأسف... إنهم مع القوي الظالم وعلى الضعيف المستكبر.

الشمعدان: (يجيل فيهم النظر مشفقا) إن وجوههم يا مولاي سمحة لطيفة إلا وجه هذا القمر المخسوف.

أحد الوزراء: يا مولاي إن وزراءك مع الحق والعدل دائما.

الملك: لقد كنت أعتقد ذلك من قبل يا حضرة الوزير أما اليوم لما وقعتم في هذه الحيلة التي لا يصدقها إلا من طمس الله على قلبه، اتضح لي أنكم أناس لا تهمكم إلا أنفسكم الدنيئة.

أحد الوزراء: (متخاذلا) والله لقد قلت في نفسي أن هذا غير معقول لولا أن أقنعني حضرة الوزير (مشيرا إلى الذي بجانبه).

الوزير الثاني: وأنا لم أصدقه إلا بعد أن علمت أنكم لا ترضون على من يسفه بهذا القول.

الوزير الثالث: وقد قلت لنا يا مولاي أنك تحبه وتحترمه فكيف نخالف لك أمرا.

الشمعدان: (بألم) مسكين هذا الشعب الذي يحسب أنكم تعملون له... لقد ذهب ضحيتكم كثيرون على ما يظهر لي من عقلياتكم.

الملك: لا... لقد كنت أدبر الأمور بنفسي وخاصة بعد ما دبرت هذه الحيلة التي أظهرت لي حقيقة من اعتمد عليهم الشعب

وأعتمد عليهم أنا.

الشمعدان: وكيف تمت الحيلة يا مولاي!

الملك: أخبرت هؤلاء الوزراء بأن لي خروفا أحبه وأعزه فإذا حدث منه شيء يغضبهم فلا يؤاخذونه عليه، وإذا ما حدث شيء يضره فعليهم أن يدافعوا عنه. ثم جئت بإسحق يشتكي عليه عند الوزراء لتغريره بنعجته والذهاب بها إلى حيث لا يدري، وغايتي من ذلك اختبار شجاعتهم واتباعهم للمعقول... فما كان منهم إلا أن هاجوا على الرجل وأخذوا يصفون له أخلاق الخروف وما يتمتع به من شرف ونبل. إنها حادثة محزنة لم أتوقع أن تكون بهذا الشكل. لقد اتخذتكم وزراء لتساعدوني على إسعاد الشعب والنهوض به فإذا بكم تجلبون لي هياج الشعب وغضبه.

الوزراء: (بارتباك) مولاي إننا نطلب رضاك وعفوك.

الملك: إني عفوت عنكم.

الشمعدان: العفو من شيم الكرام.

الملك: إنني لا أريد سجنكم ولا عقابكم لأني أنا الجاني عليكم، إذ قربتكم مني وقلدتكم منصبا لا يستطيع حمله إلا من يحمل بين جنبيه ضميرا حيا وقلبا طيبا نبيلا... هيا اخرجوا عني ولا أريدكم بقرب هذا القصر. إني بحاجة إلى من ينير لي الطريق لا إلى من إذا طلبت رأيهم قالوا الرأي رأيك والتدبير تدبيرك ولو كنت على ضلال: هيا هيا اخرجوا من هنا.

الوزراء: (يتسللون بانخذال) ربنا يطول عمرك ويبقيك لنا.

الشمعدان: مولاي إن الحيلة التي دبرتها لاختيار وزرائك لهي الميزان الدال على عدلك وحبك لشعبك... إن ملكا هكذا

النصوص الإبداعية
(الشعر والقصة)

ظلام...

كثيرا ما تكون المخابئ المظلمة والكهوف الموحشة حامية لفكرة مجيدة. فليس كل من اختبأ في كهف أو مغارة يعد مجرما طريدا للعدالة... ولكن... لو رآني هناك أحد من الذين يرجمون بالغيب من الناس لحكم علي من دون تردد أنني من أولئك اللصوص أو المجرمين.. وسكت الفتى لحظة بعد أن فاه بهذه العبارات ثم أرسلها زفرة حارة من قلب مفجوع... وعاد يحمد الله على أن نجاه مما كاد يصيبه، وعلى أن هداه إلى هذه المغارة يحتمي بها إلى أن يطلع الفجر فيلحق بإحدى القوافل التي تمر من هذا الطريق، واستطرد وهو يستعيد ذكرياته: كنت أشعل سيجارتي عندما سمعت صوتا غير بعيد مني أثاره النور الذي انبعث من عود الثقاب، فأرسلت بصري خلال الظلام الحالك لعلي أعرف مصدره، وعاودت إشعال السيجارة وأخذت أدخن بهدوء وحذر... إن كل ما في هذه المغارة يوحي بالخوف والقلق... ظلامها الدامس الذي لا أعرف منه للمغارة حدودا، وتلك المسارب الضيقة التي ينحبس فيها الهواء مرة وينفلت مرة أخرى، وتلك الأصوات الغريبة التي تنبعث من شقوق جدرانها، كل ذلك جعلني أرهف الحس وأنا ممسك بمقبض سكيني لأدرأ عن نفسي ما قد يرميني به هذا الإبهام الذي يحيط بي من كل مكان.

وفجأة شعرت بضربة قوية طبعت على صدري جعلتني أقفز إلى الأمام وأنا ألوح بسكيني يمنة ويسرة، ثم وقفت أحتمي بأحد أركان المغارة، وأنا أتلمس موضع الضربة من صدري فأحس برطوبة لزجة خلفتها تلك الضربة المفاجئة، وتذكرت أنني حين أصبت بالضربة تزحلقت الأداة التي ضربت بها إلى الأرض برفق... إذن فلا بد أنني ضربت بأداة ليست من حجارة أو من حديد أو خشب.

وأشعلت عودا من الثقاب أخذت أسير على هدى ضوئه إلى حيث أصابتني تلك الضربة، وهناك وجدت تلك الأداة... لقد كانت أداة لم تخطر على بالي أثارت في نفسي الرعب والفزع... لقد كانت يد طفل رضيع انتزعت من جسمها... فمددت يدي إليها على ضوء الثقاب الخافت فإذا بضربة أخرى تفاجئني فأمسكت يدي عنها، وعدت إلى أعواد الثقاب أشعل الواحد تلو الآخر لأعرف مصدر هذه الرميات، وأشلاء الطفل الأخرى تتطاير حولي، وأخذت أسرع الخطى نحو الجهة التي تأتيني منها الأشلاء حتى لمحت فجأة أطراف ثوب تطل من مُنحنى ليس ببعيد عني، فتوقفت قليلا لأتأكد مما رأيت، ثم تقدمت ويدي على مقبض سكيني واستدرت لأكون أمام المنحنى ورفعت النور الباهت لأتحقق مما رأيت، وإذا بي وجها لوجه أمام فتاة جميلة قوية البنية على وجهها ثورة من الغضب والألم... تقدمت إليها بثبات وحذر وأمسكت بها بعنف وأنا أسألها عن سبب اختبائها هنا وارتكابها تلك الفعلة الفظيعة، فلم ترد علي بشيء بل أخذت ترمقني بنظرات حداد وهي ترتجف من الحقد والغيظ. ولما حاولت أن أخرجها من المغارة إلى خارجها حيث نور القمر امتنعت وهي تقول: إن كنت تخشى الظلام فمعي شمعة يمكنك أن تحدثني على ضوئها ثم أفلتت من قبضتي وجلست تشعل الشمعة وهي تقول: وأنت... لماذا جئت إلى هنا؟... إن ثيابك الزاهية النظيفة ذات الرائحة الزكية تدل على أنك لست من المجرمين... فقلت: دعيني مما أنا فيه... وأخبريني لماذا مزقت الطفل البريء؟ فردت في غيظ وتحد... إنه ابني وليس لأحد الحق في أن يعترض علي؟ فزادت دهشتي وأنا أقول: ابنك؟ . ويحك! كيف يهون عليك ذلك أيها المتوحشة؟

وسكتت هنيهة ثم قالت بألم مكبوت وكيف يهون على أهلي أن يهدوني إلى رجل، الموت أقرب إليه من الحياة بغية أن ألد منه ولدا

يرث أمواله؟. إنني لا أقتل ابني... ولكن أقتل جشعهم البغيض كما قتلوا أملي في الحياة، إنني أقتله انتقاما وتشفيا من أولئك الذين سلبوني حريتي، كما أقتله رحمة به لئلا يشقى في محنتي ما دمت قد صممت على الفرار... وسكتت مرة أخرى ثم عادت تقول: لقد رميتك بأشلائه لأخيفك فتهرب من هذه المغارة إلا أنه يخيل إلي أن المصيبة التي أرسلتك إلى هنا أفدح مما أردت تخويفك به.

فأجبتها: كان الأولى بك يا فتاتي أن تنتقمي، إن كان لا بد من الانتقام ممن كان السبب في شقائك لا أن تقتلي طفلا بريئا لم يجن ذنبا، لقد أتيت ما أتيت يدفعك إعصار من الكيد والحقد الأعمى فانطلقت تنشدين التشفي والانتقام وحسب، ولم يترك لك ذلك الإعصار الهائج فرصة تفكرين فيها تفكيرا متزنا لتحددي تصرفاتك وتعرفي من هم الذين يجب أن يتحملوا الجزاء، ولم تري أمامك سوى هذا الطفل الذي لا يدرك من الوجود شيئا فأوقعت به عقابك الطائش، وصببت عليه جام نقمتك المجنون وظننت بعد هذا أنك انتصرت حين أوقعت الجزاء على نفسك... وفجأة احتقن وجه الفتاة واربد، ورفعت يدها في وجهي وهي تصيح: كفى... كفى... لا أريد أن أسمع مثل هذا، أحسبني انتقمت من أهلي وزوجي، وأحبطت كيدهم وأفسدت تدبيرهم.

وأدركت أنا أنها بدأت تستيقظ من ذهول المعركة النفسية التي كانت تواجهها، وفهمت حقيقة ما صنعت ولا أدري هل هذا هو الذي دفعني إلى الاستمرار في الكلام... فقلت وأنا لا أحسب للنتائج حسابها: إنك واهمة، لقد انتقمت من نفسك، وقضيت على الوشيجة الوحيدة الباقية التي تربطك بالحياة، فلو كنت أبقيت على طفلك لكان لك أمل تعيشين له يخفف عنك بؤس الحياة وشقاءها... أتحسبين أنك قادرة على العيش بعد الآن... بلا أمل؟

وأطرقت برأسها الجميل إلى الأرض، بينما استطردت أقول:

كلانا يا سيدتي ضحية من ضحايا المجتمع، ونتيجة من نتائج أخطائه، أنا وأنت عشنا في عالم ساده التزمت، ولقد سرنا في طريق مرسوم قضى علينا أن نسير فيه، فأنا مثلا ولدت وربيت في بيت امتاز بالثروة والجاه، وفهمت الحياة أول ما فهمتها على أنها مال وكبرياء، وكانت النعرة الفردية والعائلية تسود المجتمع فخطر لي أن أحارب تلك النعرة فأخذت على عاتقي أن أوسع نظرة الناس في فهم الحياة، ورحت أبشر بالسواسية بينهم، وبأنهم عنصر واحد وأمة واحدة لا فرق بين غنيهم وفقيرهم، وكبيرهم وصغيرهم إلا بالصلاح والتقوى وأن أحسن الناس أحسنهم للناس.

ومضيت يا سيدتي في ركب الحياة... ولما أراد أهلي أن يزوجوني كانت القضية عندهم تنحصر في شيئين: الأول أن تكون الزوجة غنية واسعة الثراء والثاني أن تكون فتاة بالذات من قريباتي، أما ما عدا ذلك فقد أسقط من الحساب، وكنت أجهل كل شيء عن الفتاة التي خطبت لي وأرغمت على الزواج منها، وبالطبع رفضت الانصياع لأمر الأهل وقررت أن أنفذ بالفعل ما أدعو إليه بالقول مبتدئا بنفسي، وأن أجعل من فكرتي المجردة صنيعا حيا يضرب مثلا في المساواة والقضاء على الفروق واخترت فتاة فقيرة معدمة إلا من فضائل الخلق القويم، والأدب الرفيع، والسمعة الحسنة.

وهذه هي ليلة زواجي أقضيها في هذا الكهف... فقد اعترض أهلي علي، ووقفوا في طريقي وهددوني بالموت إن أقدمت على ما عزمت عليه... ولما كنت أعلم أن المؤمنين مبتلون فقد صممت على المضي في خطتي، ولكن ذلك لم يثنهم، كانوا متطرفين ضيقي الأفق، وكنت متعصبا لرأيي شأني في ذلك شأن كل من يلد فكرة جديدة يحنو عليها حنوه على فلذة كبده، ويدافع عنها دفاعه عن نفسه، وأرسلوا إلي الليلة البارحة يقولون إنهم سيقضون علي فلم أعر تهديدهم التفاتا واستكملت استعدادي،

وهيأت شأني وزينت الدار وأقمت حفلة الزواج، وفيما كنا في ذلك إذ هجم علي بعض الشبـــان ممن حـــرضـــهم أهلي واستأجروهم لقتلي بالعصي والمدي ولكني استطعت الإفلات منهم وهربت من الدار باحثا عن ملجأ يعصمني من الناس.

وها هو ذا القدر يا سيدتي يسوقني إلى هذه المغارة المظلمة حيث رأيت العجب العجاب، أمًّا تقتل ولدها وتضرب الناس بأشلائه... وتوقفت عن الكلام فسمعت الفتاة تقول كمن تحدث نفسها: انتقمت من نفسي؟! لست قادرة على الحياة بعد الآن؟!.. وسكتت لحظات ثم أخذت تهذي وتهرف، منددة بفظاعة جرمها، نادمة على ما فعلت وكانت تبكي بكاء محرقا يقطع نياط القلب.

ولم أجد ما أستطيع أن أفعله لها فرحت في تفكير عميق، انتهيت منه على حركة الفتاة التي قامت تبحث عن الأشلاء، ولما وجدت رجلا من رجلي طفلها احتضنتها تناغيه وتدلله وتحدثه حديث الأمهات لأطفالها فلم أشك عندئذ أنها قد جنت، وراحت بعد ذلك تجمع الأشلاء، واحدا واحدا ودموعها المنهمرة ونشيجها المحزن يزيدان في رهبة الموقف والمكان... هذا المكان الذي لا يبدد سجف ظلامه الدامس غير ذبالة شاحبة تضفي عليه وحشة ورعبا... وتركت الفتاة لما هي فيه وذهبت أخفي أشلاء الطفل في زاوية من زوايا المغارة حتى لا يقع بصرها عليها مرة أخرى.

وفي مثل لمح البرق الخاطف حدث مرة أخرى ما لم أتوقعه فقد هجمت الفتاة علي وانتزعت سكيني من حزامي وقبل أن أفيق من ذهولي راحت تطعن صدرها بالسكين الحادة طعنات متوالية وهي تولول: ولدي... ولدي... أريد ولدي... ووقـــعت على الأرض، فانحنيت عليها أتحسس أنفاسها فإذا هي جثة هامدة... وجمعت أشلاء الطفل إلى جثة الأم في حفرة خارج الكهف، وعندما أهلت عليهما آخر حفنة من التراب، كانت الشمس ترسل أشعتها الصفراء

على التلال.

حمد الرجيب يقول زجلا!...

عـرف القـراء الكرام الأسـتـاذ حـمـد الرجـيـب ممثـلا ومـخـرجـا وناظر مدرسة ومديرا لناد ومحررا في مجلة الرائد وأبا بارا لعدة أبـنـاء ولا أدري مـاذا أيضـا؟. وهكذا له على كل درب زفـة، ولدى كل بـاب وقـفـة! واليـوم سيعرف القـراء موهبـة أخرى لـلأسـتـاذ المذكور - أعلاه وأدناه - تضم إلى مواهبه التي لا تنفد ومشغلاته التي لا تنتهي نفعنا الله بها آمين!

وصفوة القول، أن الأستـاذ حـمد الرجيب انتبذ قبل أيام زاوية من إدارة الرائد ومـعـه ورقـة وقلم. وطـال جلوسـه وسكوتـه، وقلمـا يجلس ويسكت!. فظننته يكتب مقالا أو يضع خطوطا لمسرحية أو على الأقل، يكتب رسالة عزيزة عليه، وكل رسائل حمد عزيزة عليه!

واستغربت منه هذا الهدوء التام، فما عهدته كالصخرة المنصوبة - كما قال الجاحظ أو غيره - لا أدرى! وأخيرا وثبت إليه وانتزعت الورقة من بين يديه فإذا هي - أيها القراء الكرام - لا تضحكوا من فضلكم - قصيدة زجلية! واتضح أن الأستاذ حمد الرجيب، قد أصيب وهو مقبل على النادي بنوبة شعرية حادة، تمخضت - والحمد الله - الذي لا يحمد على مكروه سواه، بقصيدة زجلية!

وقد صممت على نشرها بعجرها وبجرها على الرغم من إقناع الأستاذ حمد لي بأنها ليست للنشر، فلعل الأستاذ حمد يتوب بعد هذه المرة فلا يصاب بنوبة شعر أو زجل أبدا! أو لعله يتشجع فيأتينا بالمعجب المعجز من الأزجال والأشعار.

وعلى كل حـال فـأنا المسـؤول المبـاشـر عن هذه القضـيـة، فإن وجـدهـا القـراء «عـوّرة» يجب أن تسـتـر، فليـحـاسـبـوني على هذا الجـرم، وإن وجـدوهـا «درة» يجب أن تـظهـر فليـشـركـوني مع صـاحـبـهـا في الـغـنم... وهذي هي القصيدة.

أ. م العدواني

يا بني آدم يا عالم يا كرام
الضمائر نبهوها لا تنام
الوطن دايخ ولا يبغي كلام
فارغ كله وهرج ما يفيد
في دواوينكم حجي ما له عدد
عن خرابيط يشيب منها الولد
يا جماعة فكروا في ها البلد
خلوا الماضي وابنوا للجديد
الثرثرة والجعجعة ثوب قديم
يلبسه مخبول وخداع أثيم
والهدوم البايده لا تستجيم
نزعها أوْلى وأجدى بالرشيد
الزمن هذا زمن جد وعملْ
أو تعاون كامل مُهو جدلْ
والجدل صاحبه أكيد ضد الفعل
تسكته تمرهْ وبادية ما تريد
يا مجالسنا اسمعوا من فضلكم
الحكي هذا ترى كله لكم
خلوا القول وشوفوا شغلكم
والبلد هذي عطوها ما تريد
الفلوس والحمد الله خير كثير
بسْ تبغي من يفكر من يشير
حتى نمشي في طريقنا ويستنيرْ
الوطن وفي كل ناحية نستفيد
الأمير الله يسلمه مو بخيل
وقال لكم أخذوا ولا تأخذوه قليلْ
اصلحوا الديره وهاتوا لي الدليل

المقالات الخاصة بالمسرح

المسرح وأثره في المجتمع

يظن بعض الناس أن المسرح ليست له فائدة أو قيمة محسوسة سوى اللهو والتسلية فقط، بينما هو في الحقيقة مدرسة كبيرة تهذب النفوس وتصلح المجتمع وتقوده إلى ما يجب عمله لرفع مستواه، لأنه وسيلة فعالة لتحقيق غاية مهمة من ورائها التثقيف والتهذيب وحل بعض المشكلات الاجتماعية التي هي السبب في عرقلة سير الأمة نحو التقدم والرقي. لذلك نرى الأمم الراقية عمدت إلى تنشئة هذا الفن تنشئة صحيحة، وشجعت المشتغلين به من مؤلفين وممثلين وخصتهم بالمال والألقاب وغير ذلك من مظاهر التقدير والتبجيل. كما أنها خصصت مبالغ كثيرة لترقية هذا الفن ترقية تجني من ورائها المصلحة التي تساعدها على النهوض بأبناء البلاد، كحثهم على ترك سيئة من السيئات أو نقيصة من النقائص.

ولو لم يكن للمسرح أثر في مصلحة المجتمع وحياة الشعوب لما رأينا هذه الدول الكبيرة، على اختلاف أجناسها، ترصد من ماليتها قسما معينا له في كل عام. حتى أن مجلس الوزراء في مصر اعتمد سنة ١٩٤٦ مبلغ ٢٠ ألف جنيه أي أكثر من ربع مليون روبية للمسرح المدرس(*) فقط، لما فيه من تعويد الطلبة على الشجاعة الأدبية، وتنوير أذهانهم بالمعلومات التي تساعدهم على تفهم الحياة، زيادة على ما يدرسونه عرضا من المعلومات المدرسية، كما أن وزارة الشؤون الاجتماعية المصرية أنشأت مسرحا شعبيا متجولا بين القرى في الأرياف ليشاهد أبناء الريف على هذا المسرح تمثيليات تهدف إلى الإقلاع عن عادة من عاداتهم السيئة كتشبثهم بالخرافات والاعتقادات السخيفة التي هي السبب في تعاستهم وشقائهم، هذا غير معهد التمثيل الذي أنشئ حديثا ليتلقى به الطالبات والطلبة أصول فن الإلقاء والتمثيل على يد بعض كبار

(*) ولعل المقصود المدرسي.

أساتذة الجامعة والأدباء الأخصائيين والفنيين بشؤون المسرح. وما حضور جلالة ملك مصر إلى دار التمثيل وتشجيعه للمشتغلين به من مؤلفين وممثلين ومكافأتهم بالألقاب إلا دليل قاطع على عظمة هذا الفن وصلاحه للمجتمع. هذا غير ما يدخله المسرح من المرح والسرور على نفوس المشاهدين.

كل هذا يجعلنا نؤمن إيمانا صادقا بفائدة المسرح الفعلية وما له من نتائج ملموسة في حياة الفرد والمجتمع، لأن هذه الخشبة التي يعتليها الممثل ما هي إلا منصة أو منبر يقف عليه محدث بارع يعظ الناس ويأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر. أو طبيب ماهر مختص بالأمراض الجسمية يعرض على الناس الطرق الصحية التي يجب اتباعها ليعيشوا صحيحي الأبدان والعقول. أو طبيب اجتماعي حاذق يرينا حياة من اتبع الرذيلة على اختلاف أنواعها وما انتهت إليه حياته من بؤس وشقاء فأصبح عالة على نفسه وأسرته وأمته. وعلى عكسه الذي اتبع الفضيلة فنال رضى الله والناس أجمعين. أو أستاذ مطلع غزير في التاريخ يرينا أبطال الأمم السالفة وكيف انتهت حياتهم، لنأخذ العبرة منهم لأنفسنا فنتجنب أخطاءهم التي وقعوا فيها وكانت السبب في تدهورهم وسقوط دولتهم، وتقلدهم في أعمالهم الحسنة التي رفعت من شأنهم.

كل هذه النواحي الوعظية والاجتماعية والتاريخية التي نقرأها في الكتب والمجلات لا يبقى لها أثر واضح في نفوسنا إلا إذا لمسنا نتائجها الحسنة أو السيئة أمامنا على المسرح، إذ من الصعب أن يرى الإنسان عيوبه بنفسه.

وما أحوجنا نحن الكويتيين إلى مثل هذا المسرح لمحاربة بعض التقاليد والعادات والمشكلات الاجتماعية الضارة بنفوسنا وأجسامنا وبلادنا، لأنه بمنزلة مدرسة يتلقى بها الشعب على

اختلاف طبقاته ما هو صالح لنفسه وجسمه وبلاده. وما ذلك على سمو أميرنا المحبوب وسمو رئيس معارفنا ورجال النهضة الفكرية هناك ومعاضدة الشعب الكويتي الكريم بعزيز.

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الثاني، السنة الأولى ١٩٤٧م

نشأة المسرح

قد يتبادر إلى الذهن في أول وهلة أن المسرح ظهر مع ظهور المدنية الحديثة، ولكن الحقيقة أن له تاريخا قديما سنتعرض له في بحثنا هذا.

يعتبر اليونان أول من أنشأ المسرح وأول من بنوا دارا للتمثيل، ذلك أنهم كانوا يقيمون مواسم لأعيادهم الدينية قبل الميلاد بمئات السنين على شكل حلقات يرقصون فيها ويغنون، وكان يؤدى هذا العرض أناس احترفوا هذا الفن؛ فعندما ظهرت ديانة الإله «باخوس» إله الخمر والزهر والمرح في القرن السابع أو الثامن قبل الميلاد ضاق بهم المكان فذهبوا إلى سفح جبل لإقامة احتفالاتهم هذه في وضح النهار، في شبه دائرة حول تمثال هذا الإله. ومن هنا نلاحظ أن المسرحية اليونانية نشأت نشأة دينية على شكل غناء وقصص ورقصات.

ويقوم هذا الاحتفال على أرض قطر دائرتها بين ١١ و ١٢ مترا وقد بلغت ٢٢ - ٣٠ مترا وكانت تدور حولها قناة في شبه خندق صغير ليكون حاجزا بين النظارة والمغنين، وكان الجمهور يشاهد الاحتفال على شكل نصف دائرة حول الممثلين جالسا على مقاعد من الخشب إلا أن هذه المقاعد أصابها الحريق فبنوها من الرخام. ويسع أصغر المسارح الإغريقية بين خمسة وستة آلاف مشاهد والكبير من أربعة عشر ألفا إلى أربعين ألفا ويقسم المكان إلى صفوف تقطعها ممرات رأسية. ولكثرة المشاهدين كان الممثل يضطر إلى لبس حذاء عال ليظهر للجميع، ويتكلم من خلال بوق يخفيه تحت القناع التنكري الذي يلبسه أثناء التمثيل. وقد وضعوا أخيرا في مؤخرة المكان الذي يجرى عليه التمثيل حاجزا من القماش ليرتدي خلفه الممثلون ملابسهم التمثيلية. وكان في أول

الأمـر بعـيـدا عـن النظارة ثـم انـتـقـل بعـد ذلك إلـى مكان قـريب من مقـاعدهم شـيـد أمامـه منصـة يقف عليهـا المـمثلون. وتقـدم الأمـر فصـار السـتـار الذي يلبس وراءه الممثلون مـلابسـهم سـتـار مؤخـرة فتحت فيهـا أبواب يدخل منهـا الممثلون ويخـرجون، ويمكننا أن نعتبـر هذه الستارة بأبوابها الستار المسرحي الأول. وعلى مر السنين تقدم المسـرح فجعلوا له سـقـفـا من الخشب والقـمـاش يرتكز في مقـدمـة المســرح عـلـى أعــمــدة من الخــشـب. ولم يبـدأ فـي بنـاء المســارح الإغـريقـيـة من مـواد البناء إلا في القـرن الرابـع قبل الميـلاد حيث تقدمت المسـارح وظهر شعراء مسـرحيون مثل أسكلوس وسفوكليس، فتطورت المسـرحيـة اليونانيـة ورقـيت رقـيـا كبيـرا مثلمـا حدث في إنجلترا في أوائل القـرن السـابع عشـر حينمـا ظهر عـدد كـبيـر من كتاب المسرحية النابغين وعلى رأسهم شكسبير.

في أوائل القـرن العـاشـر أخـذ المسـيحيون في روما يبثـون التعـاليم الدينيـة بغيـة تيسيـر فـهمهـا والدعـاية لهـا، وبما أن الإنسـان مفطور على التقليـد والتعبيـر عمـا يختلج بنفسه بوسـاطة الكلام والحـركة والإشارة عمد المسيحيون إلى الأداء التمثيلي لتحقيق أهدافهم. أول مـا نشـأ المسـرح المسيحي بين جدران الكنيسـة أمـام الهيكل مـوضـحـا ناحية لهـا أهميتهـا في العقيدة المسيحية وهي بعث المسيح، ثم خرج إلى مـا وراء الكنيسـة بعد أن ضـاقت جنبـاتهـا بالجـمـاهيـر ليعـالج موضـوعات أخرى من صميم الديانة المسيحيـة، فعـالج حياة المسيح وولادته وصلبه وبعثه على نطاق واسع. وعلى الرغم من وجود هذا المسرح الديني الذي عبـر أحسن تعبير عما كان يخامر قلوب الناس إذ ذاك من الإيمان الثـابت فقـد انفلت خيط دقيق ورقيق امتـد إلـى شؤون الدنيـا بدأ بروايات أطلـقوا عليهـا اسم «الروايات الوعظيـة أو الخلقـيـة»، ويقـوم بهـا أشـخـاص رمـزيون يرمـز كل منهم إلـى فضـيلة أو رذيلة، فكان يجتـمع في صـعيد هـذه المسـرحيـة أفـواج

الرذائل والفضائل، ويجرى بينها نضال وصراع ينتهي بانهزام الرذيلة وبقاء الفضيلة.

وسرعان ما امتدت أطراف هذه الروايات إلى شؤون الحياة الواقعية، فجاءت الروايات الاجتماعية ثم تفرعت منها الروايات الغرامية والهزلية باعتبار أن الحياة مزيج من الحزن والحب والهزل.

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الثالث/ السنة الأولى ١٩٤٧

حدث لي على المسرح

المران والتجربة لهما أكبر الأثر في حياة الإنسان، إذ من دونهما يكون عرضة لبعض المواقف الحرجة التي تعترضه رغما عنه أحيانا، سواء على مسرح حياته العادية، أو على المسرح الخشبي. وكما أن للإنسان في حياته الواقعية اليومية مزالق وعوارض كذلك للممثل على مسرحه أمام الجمهور مثل هذه الأشياء، إلا أنه إذا انتفع بتجاربه التي مرت عليه وصار ثابت الجأش، قوي الشخصية حاضر البديهة، استطاع أن يخرج مما يلم به من هذه المواقف المحرجة بأبسط ما يمكنه من الأداء التمثيلي من دون أن يضر بسير حوادث الرواية، أو أن يشتت انتباه الجمهور المتابع للحوادث.

وإني أذكر سنة ١٩٤٣ حينما كانت المدرسة الأحمدية تمثل رواية الميت الحي وكنت أنا رئيس الثوار في هذه الرواية، تقدمت نحو الملك الظالم مصوبا نحوه مسدسي أريد قتله، وحينما ضغطت على الزناد فسدت «الجراقية» – البمبة – التي تشعل عادة خارج المسرح حين إشهار المسدس لينخدع الجمهور بصوتها... وليس من المعقول أن يسقط الملك ميتا خوفا من رؤية المسدس فقط... فتداركت الموقف وانتزعت الخنجر الذي أتمنطق به ورفعت صوتي قائلا: إن خانني المسدس فلن يخونني الخنجر... وبذلك قتل الملك بالخنجر بدلا من المسدس.

وفي صيف السنة المذكورة آنفا كنت أمثل دور ملك يقتله الثوار في رواية «من تراث الأبوة» ولكن بعد ما يقول الممثل الواقف أمامي كلمة يا خائن... إلا أنه أبدل هذه الكلمة بكلمة أخرى مماثلة لها سهوا منه... فحسب الثوار أن وقت هجومهم لم يحن بعد... وهنا كاد يقع التورط والارتباك لولا أن توجهت نحو الثوار وأخذت أتحداهم بقولي... ادخلوا ... هذا هو رأسي فليتقدم الرجل منكم

ليقطعه إن كان فيكم رجل... بينما عيناي تغمزان لهم وتأمرهم بالدخول... فهجم الثوار ونفذوا قتلي بأمر وإلحاح شديد مني.

وفي صيف العام الماضي كنت ألقى ديالوجا كبيرا من رواية «العفو عند المقدرة»! وبعد الانتهاء منه يجب أن يدخل علي الأخ عبد العزيز غريللي فيبادلني الحوار، إلا أنه مع الأسف مصاب بداء النسيان الشديد حقيقة وليس تمثيلا، إذ إنني انتهيت من إلقاء الديالوج وزدت عليه بضعة أسطر من عندي وهو لم يأت وليس في نيته أن يأتي على ما أظن. عندئذ اتجهت ببصري خارج المسرح وإذا به واقف مع أحد الأصدقاء يبادله المزاح وبيده سيجارة يدخنها بمزاج تام... فصحت به قائلا: مالي أراك يا زهير - اسمه في الرواية - تمشي الهوينا... ألم يحن الوقت لتأدية الواجب فألقى بسيجارته وأتى مسرعا وبقية الدخان نفثه داخل المسرح فأدى الواجب والحمد لله من دون أن يفطن الجمهور بأنه أداه رغما عنه...

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الحادي عشر/ السنة الأولى ١٩٤٧

المسرح والمجتمع

يظن بعض الناس أن المسرح وسيلة للترفيه عن النفس فقط، لأنهم يشاهدون أمامهم ألوانا كثيرة من المناظر المسرحية والأزياء المختلفة والوجوه التي تضطرها فنية المسرح إلى التلون في التعبير والشكل، وغاب عن هؤلاء أن المسرح هو مدرسة الشعب الكبرى، كما يسمى في البلاد المتحضرة، للديمقراطية التي تكمن بين جدرانه. إذ يؤمه الغني والفقير والكبير والصغير للاستمتاع بالروايات التي تعرض على خشبته وفيها العبرة والعظة والنقد والتوجيه.

لهذا كله رأينا الأمم المتحضرة تتسابق إلى فتح دور التمثيل وتجهيزها بالمعدات اللازمة ليبدو المسرح بالمظهر الفني اللائق به.

والأمم المتقدمة بالحضارة، القديمة منها والحديثة، قد آمنت إيمانا صادقا بفائدة المسرح ومقدار تأثيره في حياة المجتمع، وانتشار دور التمثيل من مظاهر الرقي العقلي والاجتماعي.

وإذا أردنا مجاراة من يقول إن المسرح تسلية وترفيه، أضفنا إلى ما يقول كلمة أخرى أوفى بالغرض وهي «المتعة الذهنية» التي قلما يجدها الإنسان كاملة إلا على خشبة المسرح. فتصبح التسلية مقرونة بهذه المتعة. ويحلو لي في هذه المناسبة أن أنشر هذا الخطاب الذي أرسله الوزير المصري السابق للشؤون الاجتماعية معالي جلال فهيم باشا إلى الممثل الفكاهي الساخر نجيب الريحاني - رحمه الله - حينما اعتزم اعتزال التمثيل لأسباب صحية، ليرى القارئ مقدار ما للمسرح من أثر في تلك البلاد. وقد نشر هذا الخطاب في جريدة المقطم في عددها الصادر يوم ١٤ من يناير سنة ١٩٤٩

حضرة المحترم الأستاذ نجيب الريحاني

تحية واحتراما

وبعد.. فقد سبق أن أبديت لك مرارا إعجابي بفنك واغتباطي بما تقدم على مسرحك من روايات تجمع بين العظة والمتعة بما تحويه من تحليل لمشاكلنا الاجتماعية وعرض طريف لعيوب المجتمع وأمراضه في أسلوب فكه وتمثيل عبقري له أكبر الأثر في تهذيب النفوس وتربية الذوق العام.

ولقد طال غيابك عن المسرح فحرمت الشعب الذي يقدرك من الاستمتاع بفنك وحرمت المجتمع من إحدى مدارسه الشعبية المهمة، ولذلك أدعوك إلى العودة للمسرح راجيا أن يكون لك من المعالي السابقة ما يدفعك إلى التضحية ببعض راحتك وصحتك في سبيل إسعاد الجمهور.

وتقبل تحيات المخلص

جلال فهيم

وزير الشؤون الاجتماعية

حمد الرجيب

مجلة الرائد - العدد الأول/ السنة الأول/ مارس ١٩٥٢

دار الأوبرا الملكية

كلما دار الحديث عن التمثيل العربي ذكرت دار الأوبرا وحظها من نهضة المسرح وترقيته، فما هذه الدار؟

في سنة ١٨٦٩ أمر الخديوي إسماعيل بإنشاء دار تصلح للروايات الغنائية كالأوبرا والأوبريت كما تكون مسرحا للتمثيل، وكان شديد الاهتمام بأن تكون هذه الدار على أحدث طراز في ذلك الحين، فأنفق على تشييدها بكرم منقطع النظير لتكون غاية في الفن والجمال، وقد استدعى أمهر الرسامين والمثالين لزخرفتها وتجميلها فازدانت جدرانها بصور عظماء الفن وعباقرة الموسيقى، وقد روعيت في إنشائها النظريات الصوتية والبصرية لكي يمكن للزائر أن يسمع بوضوح ويرى بجلاء تام من جميع أركانها، في قاعتها أو مقاصيرها أو شرفاتها، وتتسع هذه الدار لثمانمائة وخمسين شخصا، هذا عدا ردهة خاصة للتدخين وأخرى للاستراحة وقاعة خاصة للاستقبال وغرفة للأمانات الخاصة بالمتفرجين.

ومن الجدير بالذكر، أن التدخين ممنوع منعا باتا في قاعة التمثيل احتراما لقدسية الفن ولاتقاء الحريق، ومما يذكر في هذه المناسبة إنني كنت في حفلة أقيمت تكريما للوفود العربية في دار الأوبرا الملكية، وكان بين المدعوين دولة المغفور له رياض الصلح رئيس الوزارة اللبنانية حينذاك، والمعروف عن دولة رياض الصلح أن السيجارة لا تفارق شفتيه، ولذلك دخل الدار وجلس في مقصورته وهو مستمر في التدخين... فهبطت ستارة من أعلى واجهة المسرح كتب عليها: «ممنوع التدخين»، فارتبك دولة رياض الصلح إذ أدرك أنه هو المقصود بذلك فنزل عند قوانين الدار وسحق سيجارته!

أما المسرح نفسه، فهو واسع بالنسبة إلى مساحة الدار، يتسع لعرض أي منظر مهما بلغت فخامته وضخامته، وتحيط بجوانبه حجرات كثيرة خاصة بالممثلين، كما يتصل بأطرافه ممرات ومسارب تيسر سبل الانتقال من ناحية أخرى حسب ما يقتضيه فن التمثيل من تحركات واستعدادات في الكواليس، ويتصل بالمسرح من الخلف بناء مكون من ثلاثة طوابق: في الطابق الأدنى منه غرف خاصة للممثلين يلبسون فيها ملابسهم وفي الثاني غرف لحفظ المناظر على اختلاف أنواعها وتتصل بالمسرح اتصالا مباشرا، حتى لو فتحت أبواب الغرف كلها لخيل للرائي أنها جزء من المسرح نفسه، أما الطابق الثالث فقد خصص لحفظ الملابس التاريخية الثمينة وأنواع الأسلحة والدروع والخوذات ومن بين هذه الأسلحة أسلحة حقيقية أهداها الخديوي إسماعيل إلى الدار. هذا إلى جانب الحلي المتقنة الصنع التي لا تختلف بقدرها وقيمتها عن الجواهر الحقيقية الثمينة، ومجموعة من الأثاث الدقيق الصنع الذي يتمشى مع عصور التاريخ وتطورات الأزياء في كل عصر وبجانب هذا كله توجد غرف للإدارة الفنية والإدارة العامة للدار والمكتبة.

حمد رجيب

مجلة الرائد – العدد الثالث/ السنة الأول/ مايو ١٩٥٢

المقالات الاجتماعية

الرياضة البدنية

لقد قامت التربية البدنية في مدارس الكويت الخاضعة لإدارة المعارف في بادئ أمرها على نطاق ضيق محدود، إذ إن كثيرا من الناس لم يكونوا يألفون هذا الأسلوب الجديد في تربية الأجسام وخلق النظام وتهيئة النشء لمثل هذه الحياة فحاول بعض الناس محاربتها بحجة أنها بدعة من البدع وأنها مضيعة للوقت وليس وراءها فائدة مرجوة، ولكن سرعان ما اندثرت هذه الفكرة بفضل القائمين على شؤون التعليم الذين لم يعيروا هذه الاعتراضات التفاتا، واستمروا في تشجيع الرياضة البدنية فتكونت الفرق الرياضية المختلفة في جميع المدارس، وأخذت تقيم مهرجاناتها السنوية الحافلة بالألعاب الباهرة تحت رئاسة صاحب السعادة الشيخ عبد الله الجابر الصباح رئيس المعارف، ولم يقتصر الأمر على هذا النحو بل أخذت الفرق الرياضية تشترك في الحفلات الحكومية الرسمية بألعابها ومهرجاناتها، وهناك فرق الألعاب المختلفة ككرة القدم، والسلة، والطائرة والطاولة، فإنها دائمة التنافس بعضها مع بعض، وكل فريق يعمل جاهدا للتغلب على الفريق الآخر فتقام المباريات الدورية السنوية بين جميع الفرق في هذه الألعاب على كأس المعارف الفضية. كما تنال المدرسة الفائزة بألعابها السويدية كأسا فضية تقدم إليها في يوم المهرجان السنوي على مشهد من الناس جميعا، والتلميذ الكويتي ميال بطبعه إلى المنافسة التي تعلمها من حياته العامة، فهو لذلك يجد في الألعاب الرياضية لذة لا نهاية لها، كما أن الجو الطليق الذي يعيش فيه يساعده على الانخراط في سلك الرياضيين، والسباحة رياضة محببة إلى كل فريق كويتي، وقد يعييك أن تجد كويتيا لا يجيد السباحة. أما الحياة الكشفية فإن روح الشباب الكويتي متشربة

بها، فلقد اعتاد منذ صغره أن يخرج فترة من الزمن في الربيع إلى الصحراء ليعيش في الخيام عيشة فيها كثير من الخشونة والاعتماد على النفس والتعاون، ولكن حينما وضع التعليم في الكويت على أساسه الحديث، تكونت الفرق الكشفية المعروفة ولاقت إقبالا طيبا، لما أدركه الجميع من جميل أثرها في تربية النشء. ولقد ساهمت هذه الفرق في جميع الحفلات والمناسبات الرسمية التي تقيمها حكومة البلاد والمعارف، وقامت برحلة كشفية رياضية في ربيع سنة ١٩٤١ إلى البلدان العربية المجاورة للكويت كالبحرين، والأحساء والجبيل والقطيف ودارين وغيرها من المدن الواقعة على ساحل الخليج للتعرف على أبناء هذه البلاد وربط أواصر الصداقة والمحبة بينها. ثم أعقبتها رحلة كشفية أخرى إلى نفس البلدان في ربيع العام الماضي، هذا عدا المعسكرات التي تقيمها إدارة المعارف في ربيع كل عام خارج البلاد لكشافتها ورياضييها متحملة جميع النفقات والتكاليف في سبيل تربية نشأها تربية صحيحة ليكونوا صالحين لحياة لا ينجح فيها إلا القوي السليم.

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد التاسع/السنة الأولى ١٩٤٧

هؤلاء الناس...

يتخذ بعض الناس النميمة - والعياذ بالله - وسيلة لكسب الأصدقاء والتودد إليهم! فينخدع بهم ضعاف الإرادة والشخصية فينصاعون إلى أقوالهم الكاذبة وأحاديثهم الخادعة، ويتلقون بصدر رحب نصائحهم المزوقة التي لا يرمون من ورائها إلا إثبات وجودهم وبسط نفوذهم وتحقيق سيطرتهم، وسرعان ما تشتعل البغضاء بين صديقين حميمين توسط بينهما نمام فاجر، سكب كلاما مسموما في أذن أحدهما ضد الآخر ليبرهن بالتملق المرذول والطعن والحط من الصديق الآخر على صدق صداقته وعميق محبته وولائه.

هؤلاء الناس... جراثيم تفتك بأوثق الروابط المقدسة التي تربط بين أفراد الأمة فتتفكك أجزاؤها وتهن عزائمها لأنها تضعف ثقة الفرد بالفرد ومن ثم تضعف الروابط الاجتماعية العامة. هؤلاء الناس... هم الضعاف النفوس التي سرعان ما تتهار حينما تظهر نواياها السيئة أمام قدسية الصداقة الطاهرة، وما علينا عندما نصادف مثل هؤلاء إلا أن نطاردهم باحتقار سلوكهم، ونحاربهم بتسفيه آرائهم ونردهم على أعقابهم بأن نصرح لهم برأينا فيهم. هؤلاء الناس... هم أسباب خراب البيوت العامرة ونشر التنافر والشحناء بين الأقارب والأصدقاء... هؤلاء هم الذين قال الله تعالى فيهم «يفرق بين المرء وزوجه».

لقد ظن هؤلاء خطأ أنهم يستطيعون كسب الأصدقاء بالتفرقة بين من ربط الله بين قلوبهم برباط المحبة والإخاء. كفروا عن سيئاتكم بضم من فرقتموهم من الأصدقاء وشتتموهم من الأقارب... لتزول عنكم لعنة الله.

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الثامن/ السنة الثانية ١٩٤٨

ليتني كنت عربيا!...

ذهب الأستاذ حمد رجيب إلى إدارة الجوازات مع أحد الزملاء لإعداد جوازه للسفر فعاد إلينا بهذه الكلمة: «ذهبت مع أحد الإخوان إلى وزارة الداخلية المصرية للحصول على إذن خروج من القطر المصري ووقفت مع من وقف من الناس أنتظر دوري للدخول على الموظف المختص، وإذا بالشرطي ينادي بأعلى صوته: على كل عربي أن يتفضل بالدخول أولا ... فهزتني هذه العبارة المملوءة بالقوة والثقة بالنفس، وشعرت بميزة جعلتني أتيه على من وقف بجانبي من الأجانب، وقد تكللت بعظمة لا متغطرسة ولا جبارة، وإنما فيها العزة والشعور بالكمال... ثم تقدمت وأنا مطمئن آمن، والكل يفسح لي الطريق ولسان حالهم يقول ليتني كنت عربيا... فدخلت على الموظف المختص، وسألني: هل أنت عربي؟ فرددت عليه بكل شجاعة: الحمد الله... عربي متطرف. وقدمت له الجواز، وكم راعني حينما رد على ما قدمته له قائلا: آسف يا أستاذ جوازك هذا من اختصاص موظف آخر بقسم الأجانب... فأكدت له أنني عربي ومن جزيرة العرب، ولا أعرف إلا اللغة العربية فابتسم لي وقال: أعرف ذلك وأشعر بشعورك... ولكن...»

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الثامن/ السنة الثانية ١٩٤٨

هؤلاء الناس ...

تتفاوت الأمراض الاجتماعية التي يصاب بها المجتمع الإنساني قوة وضعفا. هذا التفاوت يجعل الخطر من بعضها أبعد من الآخر في التعجيل إلى هوة الهلاك والدمار... ومن هذه الأمراض، مرض يلازم الإنسان منذ حداثته غير أنه يزداد أو يتناقص حسب التربية التي يتلقاها الشخص في بيته وبيئته التي يعيش فيها...

هذا الداء الذي نحن بصدده هو داء «الحسد» وهو داء بغيض يضعف النفس ويدنيها إلى المواضع الدنيئة ويجردها من الرفعة والكمال..

والمبتلون بهذا الداء لا يهنأ لهم عيش ولا يطيب لهم مقام ما لم يحاولوا إفساد ما قام به غيرهم من الأعمال الناجحة، أو إحباط ما ارتأوه من مشروعات فيها الحكمة والسداد، وتراهم ينظرون إلى كل عمل طيب بمنظار أسود متشائم متمنين لهم التعثر في أي سبيل سلكوه... وإذا وفق هؤلاء الناس إلى عمل من الأعمال نجدهم يخفون معالم الطريق الذي سلكوه لئلا يسلكه أحد غيرهم فيصل إلى ما وصلوا إليه أو إلى أحسن منه.

هؤلاء الناس... رائدهم الشح والجشع في كل شيء. فهم يكرهون الخير والتوفيق والسعادة لغيرهم من الناس ولو كانوا هم شركاء في هذه النعم الثلاث... وتراهم في كل تصرفاتهم على طرفي نقيض مع القول المأثور: «أحب لغيرك ما تحب لنفسك».

فإلى هؤلاء الذين تشربت نفوسهم بهذا الداء الوبيل نقول: تيقنوا أنكم لن توفقوا في أعمالكم ما دمتم تكرهون لغيركم التوفيق والنجاح. وإنكم لن تنجحوا في أعمالكم ما لم يقل أحدكم صادقا «رب ارزقني وارزق مني».

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد التاسع/ السنة الثانية ١٩٤٨

هؤلاء الناس...

ليس أخطر على الإنسان في حياته من معرفته لشيء من الأشياء معرفة سطحية خالية من التعمق والارتواء... إذ كل شيء في هذا الوجود يحتاج إلى دراية وخبرة وممارسة. فمعاملة الناس وكسب احترامهم تحتاج إلى دراسة وافية للوصول إلى حقيقة النفسية الإنسانية وميولها، لنستطيع الحصول على تقدير الناس وثقتهم. أما إذا لم نستطع اكتساب هذا التقدير وهذه الثقة فإن مصير هذه العلاقات أن تتسم بالبؤس والشقاء.

وهناك أناس يتحدثون دائما عن الكرامة والمحافظة عليها - إن وجدت لديهم! - من دون أن يفرقوا بين المحافظة على كرامتهم أو كرامة إخوانهم من بني البشر، كأنما الكرامة وقف عليهم وحرام على غيرهم من الناس.

هؤلاء الناس... يتشدقون دائما بألفاظ الكرامة، وينفخون صدورهم بدعوى المحافظة عليها، ولا يرضون أن يمسهم أحد من قريب أو بعيد، بينما هم يتعمدون إهدار كرامة غيرهم والحط من سواهم. وهكذا تأخذهم الغطرسة والكبرياء إلى مواطن الإهانة والاحتقار. وتراهم يظنون أن في احتقار غيرهم من الناس زيادة في احترامهم والرفع من شأنهم وإعلاء قدرهم، وهم لا يعلمون أنهم إذ يفرضون احترام أنفسهم على الناس فرضا، إنما يغرسون في قلوب الناس احتقارهم وازدراءهم لهم.

فيا من تتعشقون الكرامة وتتغنون بها، تأكدوا تماما أنكم لن تحفظوا كرامتكم ما لم تفهموا معنى الكرامة، وكيف يجب أن يحافظ على الكرامة... وما لم تحافظوا على كرامة الناس واحترام شعورهم.

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد العاشر/ السنة الثانية ١٩٤٨

هؤلاء الناس...

تصاب بعض المجتمعات بفئات من الناس أشبه ما تكون بميكروب السل عندما يحل بجسم الإنسان. فطالما يعيش فيه هذا الميكروب فمصير الجسم إلى الضعف والهبوط والانحلال... وهكذا المجتمع... فطالما عاشت في وسطه هذه الفئة المريضة فمصيره إلى التدهور والثبور، لأنها فئة تدعو إلى الهزيمة، وتحث على الركود، ولو في وسط هوة عميقة من الجهل والانحلال.

هذه الفئة تتكون من أناس اتخذوا التفاؤل عدوا لدودا لهم، والتشاؤم صديقا حميما، ليحجبوا به أنفسهم الوضيعة لئلا تظهر عيوبهم. فهم دائما وأبدا لا يبدون رأيا، ولا يأتون بجديد، ولا ينهون عن منكر، ولا يأمرون بمعروف، رائدهم تثبيط الهمم، وفل العزائم، والاستهزاء بمن يحاول الإتيان بمشروع جديد فيه الخير الجزيل والمصلحة المطلوبة لهذا المجتمع الذي هم من أعضائه المطالبين بالنهوض به ورفعه إلى درجة عالية من السمو والارتقاء.

إن وجود مثل هؤلاء الناس في أمة يقض مضجعها ويحط من قيمتها... إذ إنهم كالشوك في جسمها، يخزها ويعوقها عن القيام والنهوض.

فيا من فقدتم القدرة على تحمل هذه الأعباء المجيدة الخالدة... ويا من حرمتم الإدلاء بالرأي السديد... شجعوا من وهبه الله القدرة على تحمل هذه الأعباء، وإلا فأكرمونا بسكوتكم... فإن المجتمع في حاجة قصوى إلى حياة سعيدة هانئة...

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الحادي عشر/ السنة الثانية ١٩٤٨

أعقاب السجاير!

يدعي المدخنون أن في السيجارة متعة ولذة، وأنها السمير أو الأنيس – وخاصة في الوحدة – وأنها المساعد الوحيد على التفكير وتفتق الذهن... وكذلك في الناس من يقوم مقام هذه السيجارة من حيث المتعة وإدخال السرور على النفس والمساعدة على التفكير وتفتق الذهن، بل فيهم من يتطوع لخلق هذا الجو الذي يسعى إليه المدخن لغاية في نفسه، ولذة يجد فيها المتعة والسرور... وهذا النفر من الناس ينقسم إلى ثلاث طبقات، لكل طبقة ميزتها الخاصة وأثرها الفعال، سواء في رقي الإنسانية والارتفاع بها إلى درجات الكمال أو تدهورها إلى الدرك الأسفل.

فالطبقة الأول تتميز عن غيرها بتقديم خدماتها المشكورة ومد يد المساعدة للمعوز والمسكين لا لجزاء ترجوه، ولا لثواب تتمناه، بل حبا في الإنسانية مجردا من كل شيء، وهذه الطبقة هي الطبقة المثالية التي يبحث عنها العالم الإنساني لأن وجودها في المجتمع رحمة من الله ورضا منه.

والطبقة الثانية تسعى لخدمة الغير ولا تتردد في مد يد العون لكل من يطلبها، إلا أنها تبغي من وراء ذلك الجزاء أو الثواب، سواء بالشكر والثناء أو بالمال والعطاء، وليس لنا الحق في الحط من قيمتها أو ذمها لأنها تطلب حقها جزاء ما قدمت يداها.

أما الطبقة الثالثة، فهي الطبقة التي لم تخلق إلا لبث الشر وإيقاد الفتنة بين فريقين أو متحابين، فكأنها وهبت نفسها للشيطان ومبادئه... يتخذها بعض من يجد اللذة والمتعة في التنقيب عن أسرار الناس والبحث في أعراضهم سمارا له وأصدقاء، كاتخاذه للسيجارة تماما. يخلو بها ويتفتق ذهنه للشر عليها، حتى إذا فاضت نفسه وامتلأت كأسه، رمى بها إلى الأرض منبوذة حقيرة، بل نجد

بعضهم يسحقها بنعليه اتقاء شرها، كأن في عمله هذا تنبيها لغيره، وإرشــادا عن الطريقــة المثلى التي يجب أن يسلكهــا الناس في مكافحة هذه الأعقاب الخانقة لجوهم والحارقة لأموالهم، إذا ما أرادوا العيش في أمان وسلام.

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد التاسع/ السنة الثالثة ١٩٤٩

المقالات
ذات الطابع الفكاهي

مأساة دجاجة

في أحد الأيام دخلت محل الأمريكين أستعرض المأكولات لعلي أجد بينها شيئا كبير الحجم قليل الثمن، فلم أجد إلا دجاجة مقلية علقت في رقبتها ورقة كتب عليها ٣,٥ فسال لعابي وصفقت معدتي شوقا وطربا لسببين أساسيين:

١ - لون الدجاجة المغري.

٢ - ثمنها البخس، فالتفت إلي صديقي الذي يرافقني وقلت له: دعنا نسترح ونطلب هذه الدجاجة. فطار صاحبي فرحا ووافق بلا قيد ولا شرط. صفقت للجرسون وقلت له: هات الفرخة التي ثمنها ٣,٥ ق من فضلك، فذهب وتركنا نترقب الدجاجة وكلانا يقول: إنها ستفسد شهيتنا للغداء. ولكننا وقفنا عن الكلام فجأة لقدومه يحمل صحنا صغيرا به سندوتش طوله إصبع وعرضه بوصة وفي وسطه عود أطول من عود الكبريت بقليل يحمل به للأكل، ولو علق في العود شراع لأصبح السندوتش سفينة تمخر عباب اللعاب الذي أثاره منظر الدجاجة الذهبي. فالتفت إلى صاحبي وقلت له: ضعه في جيبك الأعلى ليكون مفكرة جيب لك أو لتشتم رائحة القروش التي ذهبت كما ذهب الحمار بأم عمرو فلا رجعت ولا رجع الحمار.

الفقير إلى الدجاجة حمد رجيب ١٥ ديسمبر ١٩٤٦

مجلة البعثة - العدد الأول/ السنة الأولى ١٩٤٦

سلامات!...

أخذني الشوق إلى أحد أصدقائي المصريين، فذهبت أسأل عن بيته فأرشدني أحد المارة إلى العمارة التي يقطنها ولكنه لم يعين لي الشقة التي يسكنها. فطرقت أول باب واجهني في هذه العمارة وأنا قوي الأمل في مواجهة هذا الصديق. ففتحت الباب امرأة وسألتني عن حاجتي فأخبرتها بأنني أرغب برؤية صديقي عيسى... فأذنت لي بالدخول وأرشدتني إلى المقعد الذي يجب أن أجلس عليه، ثم دخلت إحدى الغرف فبقيت وحدي أتفقد البيت بنظري وألتفت لكل صوت أسمعه لأتهيأ للاستقبال.. وإذا برجل يناهز الخمسين من العمر خرج من إحدى الغرف مبتسما لضيفه يرسل سلاماته وترحيباته فقمت له وصافحته، ثم جلس بقربي يستفسر عن صحتي كثيرا، حتى أتت زوجته وقدمت لي القهوة فشربتها آمنا مطمئنا بأن هذا الرجل والد صديقي عيسى، وبعد مدة غير يسيرة سادها الصمت من جانبي وجانبه مما جلب السأم والملل على الرجل فقال بلهجته المصرية: حضرتك عاوز إيه يافندم؟... فابتسمت له وقلت متلطفا أريد عيسى... هذا الصديق العاق لم يسأل عني مطلقا... ويا حرج الموقف عندما قال أنا عيسى يافندم فارتبكت ونشف ريقي وأخذ العرق يتصبب من جبيني وازورت عيناي نحو الباب لأتأكد من كيفية فتحه إذا حدث شيء أكرهه لا سمح الله... وقلت له متمتما: إذن أرجوك أن تسمح لي بالخروج. فقام صاحبي متثاقلا صامتا وسار نحو الباب فأشار إلي بيده المتينة القوية التي أخذت أرقبها وأنا أجتاز الباب كأنني متربص أن أصفع أو يهديه عقله بجمع من الوزن الثقيل يطبعه على ظهري أو ركلة بقدمه تجعلني أصل الأرض منبطحا على وجهي فاجتزت الباب

وأنا في آخر نفس من شدة الفشل والخوف، وإذا بزوجته تسأله عن الحادث فيرد عليها حانقا أو متأسفا على عدم مكافأتي... والله عال... حتة أفندي شرب القهوة ومشى!...

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الخامس/ السنة الأولى ١٩٤٧

طرائف الرسائل

جرت بين الزميلين حمد وأحمد رسائل عدة في كثير من الموضوعات الفكرية والأدبية ونحن ننشر في هذا العدد رسالتين من رسائلهما.

عزيزي أحمد

تحية من شاعر إلى شاعر

لقد عرضت على حضرتك قصيدة من نظمي مطلعها:

رأيت خيـالي حين يمشى بجـانبي

فـقلت له قف قف فلم يرض أن يقف

فابتسمت ابتسامة جعلتني أتصبب عرقا، ووددت لو أنني لم أقابلك فتطلع على ما جادت به قريحتي، وقلت متهكما: إن الذي يقرأ مطلع هذه القصيدة - العصماء - يعرف ما وراءه بأسرع مما يقرأ... فأخذني العجب من هذا الكلام الذي تمازجه السخرية والتهكم... وماذا أريد؟... غير أن القارئ يقرأ بسرعة ويفهم بأسرع مما يقرأ!.. أتريدني أن أقول شعرا يضطر القارئ إلى وضع قاموس المحيط والأغاني ومختار الصحاح بجانبه ويتأبط سيبويه! لا أدري إذا كان الشعر يقاس بالسهولة والصعوبة أو أنه يتوقف على قائله... وكأني بك لو قرأت هذا البيت الذي عصرت فيه دماغي لشاعر في الجاهلية اسمه مثلا «حنظليل بن خنشليل» لأخذت تطنب بالشاعر وتتغنى بالبيت وتشرحه شرحا من عندك! حسبما يوحيه خيالك، فتصور الشاعر القديم بأنه شجاع ذو بطش وقوة حتى أن خياله الذي يسير بجانبه لو دبت فيه الروح لما استطاع الوقوف أمامه لشدة خوفه منه ومثله في الكرم والفخر والغزل!.

يا سبحان الله! هكذا تعمل الشهرة فتعمى الأبصار والأفئدة، تصفقون لها يا معشر البشر وتؤمنون بها ولو كانت عن طريق

القـراءة والسـمع بهـا! وإني لأعـجب ممن يضـحك لنكتـة قـالهـا ذو شـهرة كبيرة ولو كانت لا تجلب إلا الحـزن والألم! ومن ينقل مثلا أو حكمة - كما يدعى - للناس لا ليجعلهم يأخذون بالمثل ويتدبرون الحكمة، وإنما ليقول عنه الناس إنه من جلساء من قال هذا المثل أو هذه الحكمة التي لا تدل على معنى، ولا يفهم منها مرادا.

وهأنذا توجهت لك بقصيدة أريد منك التوجيه الصحيح فوجهتني توجيها لا يمكن أن أنظم بعده قصيدة إلا بعد أن تفارق الحياة - بعد عمر طويل إن شاء الله - أو أن أنسبها لشخص آخر ذي اسم تتلاطم حوله الشهرة أو أن أسمى نفسي بحمد ليل بن عبد يا ليل! والسلام عليك.

المخلص

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد الثاني/ السنة الثانية ١٩٤٨

عزيزي حمد

تحية من شاعر غير ممثل إلى ممثل وشاعر

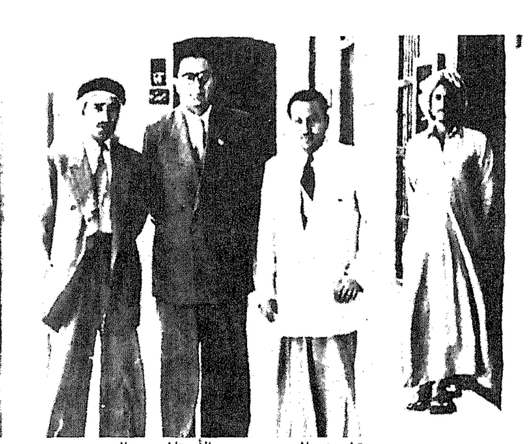
قرأت رسالتك الطريفة بالروح التي تقرأ بها أمثالها وهي الروح التي قدرتها حين كتابتها. أنا يا صديقي لم أقصد مما قلت حين قلت غير الحقيقة، فما ذنبي إذا صارت عندك الحقيقة مهزلة في مهزلة؟ ثم إن الذي تهكم على الشعر والشعراء هو أنت، وقصيدتك التي هي عصماء - بشهادتك - أكبر برهان على ما قلت، لماذا أتهكم على قصيدتك وهي غير جديرة بذلك - والعهدة عليك - أتحسبني أبخل على اللغة العربية من أن يضاف إلى قلائدها قصيدة عصماء لأبى وفاء، ما رأيك في هذه السجعة؟ إن الأثرة لم تبلغ مني هذا المقدار، وما هي ببالغته بفضل شعرك وتمثيلك، ويا

حبذا لو قذفتني كل يوم بقصيدة عصماء وملحمة شعواء كي تدرك مدى اصطباري على عوادي الأيام وحوادث القدر، وتكون شاهدي الحي إذا ادعيت رحابة الصدر ولين الجانب، فطالما أعوزني الشاهد مع صدق القضية ورجحان الأدلة! فعلي بشعرك، إن لي حاجة فيه كالتي في نفس يعقوب لم تقض بعد، وماذا عليك لو حشدت كلاما موزونا ينتهي بقافية وينجلي عن داهية!

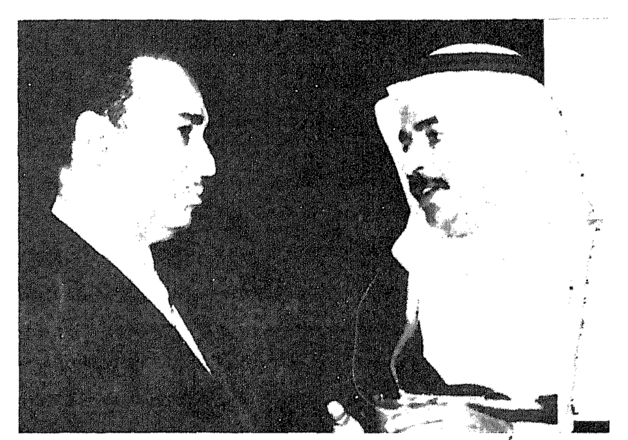
ملحق الصور



الرجيب يصافح الرئيس الراحل أنور السادات في حضور الراحل الشيخ عبدالله الجابر



صورة لبعض المدرسين ويبدو الأستاذ حمد الرجيب


محتفياً بسمو الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة رئيس وزراء مملكة البحرين


حمد الرجيب مع أم كلثوم في الكويت



في شبكة التلفزيون مع عبدالرحمن النجار


السفير حمد الرجيب وعقيلته والأستاذ زكي طليمات



مع الأستاذ عبدالعزيز الصرعاوي والأستاذ عبدالعزيز الحمود



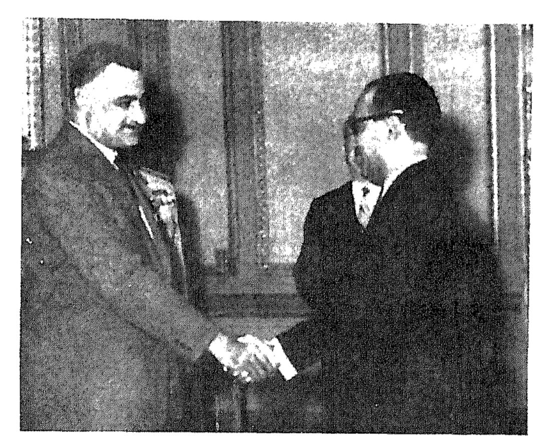
في مهرجان تكريم الفنان المسرحي مع الدكتور حسين يعقوب العلي



عندما كان سفيرا في القاهرة



مع وزير الثقافة المصري فاروق حسني


مع الرئيس الراحل جمال عبدالناصر


مع عبدالحليم حافظ



المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت